NEUE MUSIK-ZEITUNG



XXXVII. Jahrgang

1916



Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig



K. Hofbuchdruckerei Zu Gutenberg Carl Grüninger (Klett & Hartmann), Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1916
Preis des Jahrgangs (Oktober 1915 bis September 1916) 8 Mark. | Heft 1

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Neuland für die deutsche Tonkunst.

Von Dr. ALFRED SCHÜZ (Stuttgart).



Wir erhoffen eine neue Aera für unser deutsches Volk, wenn einst der grausame Krieg zu einem siegreichen Ende gelangt sein wird, eine Erneuerung und Erstarkung auf allen Lebensgebieten. Sollte die erhoffte Wiedergeburt unseres Volkes und Volkslebens dann nicht auch auf unsere Tonkunst sich erstrecken? Neuland zu suchen, war seit Jahrzehnten schon das heiße Bemühen bedeutender Tonkünstler und Forscher. So mancher „Pfadfinder" hat sich zur Lebensaufgabe gemacht, allerlei Wege und Weglein aufzuspüren, die uns zu diesem Neulande führen sollten. Ein unermüdliches Suchen und Schürfen nach Gold und ungekannten verborgenen Werten! Aber das Edelmetall barg sich tief unter viel minderwertigem Erz und Gestein. Ganz Neues, ganz Anderes in der Musik zutage zu fördern, war das Bestreben hervorragender, energischer Musikgeister. Durch uns bisher fremde Melodie- und Harmonieschritte und -verbindungen, ja oft durch völlige Abwesenheit von Melodie und Harmonie, durch neue Rhythmen, neuen Satzbau, unerhörte Klangeffekte, sollte das Neuland der Musik gewonnen werden. Allerlei Versuche mit neuen Skalen, mit japanischen und chinesischen oder auch den alten griechischen Tonreihen wurden gemacht, auch die alten harmonischen Grundlagen entsprechend geändert. Um keinen Preis wollte man die alten Bahnen weiter gehen. Und in der Tat! Das Neue, das ganz Andere wurde da und dort in verblüffender Weise gewonnen; nur eines fehlte meistens dabei: die Ueberzeugungskraft, die jedes bedeutende Kunstwerk besitzen muß, um die Herzen der Hörer zu packen, zu fesseln. Die Reflexion, die bewußte Absicht, mit allem Aufwand von Kunst und Raffinement das Neue zu schaffen, trat immer wieder zu deutlich hervor und — verstimmte. Wir glichen den Schiffahrern auf dem öden weiten Meer, denen Kolumbus eine neue Welt zu eröffnen versprach, aber der frohe Ruf: Land! Land! ist noch nicht erschallt, wir wissen auch noch nicht, wer unser Kolumbus sein wird. —

Nun kam der Krieg. Er gab unserem Musikleben mit einem Schlag eine andere Gestalt. Anfangs war es ein beklommenes Verstummen und angstvoll fragte man, wie wird es werden? Doch der Deutsche kann nicht leben ohne Musik. Da erklangen zuerst ernste Töne, religiöse Gesänge, patriotische Lieder und Tonstücke. Die schwere Zeit warf ihre Schatten fast greifbar auf unser Musikleben. Wer irgend patriotisch empfand, der sah auch die geliebte Tonkunst jetzt mit anderen Augen an; trat er an sein Instrument, so waren es andere Töne, die er ihm entlocken mußte. Der tiefe Ernst der Schöpfungen unserer größten deutschen Meister Bach, Beethoven, Wagner wurde ihm mehr als anderes sympathisch. Bald aber trat eine Wendung ein: man sehnte sich auch wieder nach heiterer Musik. Die stark angespannten Nerven verlangten eine Abspannung. Neben dem tiefen Ernste der genannten Meister sehnte sich mancher nach der sonnigen Schönheit eines Haydn, Mozart, Schubert und der anderen. Und wie in der Heimat, so gewann auch im Felde draußen, hinter der Front nicht bloß, nein, auch in den Schützengräben, die Musik immer mehr Boden. Allerlei mehr oder weniger primitive Instrumente, die Pfeife, die Harmonika, aber auch die Flöte, ja selbst die Geige, Klaviere (!), von da und dorther in die unterirdischen Behausungen spediert, konnte man da erklingen hören. Geschulte Männerchöre ließen ihre Gesänge erschallen, Opern- und Konzertsänger gaben ihre Kunst hier und da zum besten, ja selbst an förmlichen Konzerten fehlte es nicht. Was aber für dieses Musizieren im Kriege charakteristisch ist: es war eine Musik für alle. Die Einmütigkeit im Kampfe schuf auch eine Einmütigkeit im Musizieren: Das kameradschaftliche Gemeinsamkeitsgefühl, das den Laien mit dem Künstler, den Soldaten aus dem Volk mit dem Beamten und Professor verband, gab ihm ein populäres Gepräge, ließ keine aristokratischen Sonderinteressen aufkommen: es sollte keiner leer ausgehen.

Auch bei uns in der Heimat wählte man meist nur gute, altbewährte, allgemeinverständliche Musik. Das Volkslied und Soldatenlied kam hoch zu Ehren. Hundertfach hat sich bewahrheitet, was Bismarck einst in einer Ansprache an die Barmener Sänger zu Kissingen (1893) hervorhob: „Wie manchem Soldaten hat die Anstimmung eines patriotischen Liedes vor dem Feinde eine wahre Herzstärkung gewährt! Das Herz und die Stimmung ist ja alles im Gefechte! Die Kopfzahlziffern machen es nicht, wohl aber die Begeisterung, daß wir die Schlachten gewonnen haben. Ich möchte das deutsche Lied als Kriegsverbündeten für die Zukunft nicht unterschätzt wissen. Ich zähle es zu den Imponderabilien, die den Erfolg unserer Einigkeitsbestrebungen vorbereitet und erleichtert haben." Wir lernten da die Bedeutung der Musik einmal wieder von einer anderen Seite aus betrachten, als vom Konzertsaale, wo sie wie oft! bloß dazu dient,

Gelangweilte zu unterhalten. Wir haben wieder erfahren, wie sie in der engsten Verbindung mit dem wirklichen Leben eine hinreißende Gewalt erlangen, ja zu einer Macht werden kann, die Wunder vollbringt, mit deren Hilfe die größten Taten geschehen.

So bekam durch den Krieg die Musik bei uns wieder mehr einen schlichten, volksmäßigen und dabei doch großzügigen, edlen und gediegenen Charakter, sie drang mehr als je in alle Schichten unseres Volkes, und alles noch Nichtbewährte, Problematische, Komplizierte, Fragliche und Kränkliche blieb beiseite. Daß daneben der Produktionsdrang, ähnlich wie in der Poesie, sich ins ungeheure steigerte und eine Ueberflutung von mehr oder weniger gelungener Kriegsmusik zur Folge hatte, beweist, wie wir Deutsche das Musizieren in jeder Form und zu jeder Zeit nun einmal nicht lassen können. Auch hier heißt's: „Laßt es wachsen bis zur Ernte!" Was von gutem Korne darunter ist, wird uns eine erwünschte Erinnerung an die große Zeit sein und bleiben.

Im ganzen haben wir den Wandel in unserem Musikleben seit dem Kriege nicht zu beklagen. Diese Zeit bedeutet eine Ruhepause in der Fortschrittsbewegung der modernen Tonkunst, sozusagen eine Generalpause vor dem Wiederbeginn einer Musik, die, wie wir hoffen, als wirkliches Neuland zu begrüßen sein wird. Die Kriegszeit ist — es hat sich bereits geoffenbart — für unser deutsches Volk eine Feuerprobe und soll dies auch für die Tonkunst und ihre Erzeugnisse sein. Unsere abendländische Musik ist auf Fundamenten aufgebaut, die von der Natur selber gegeben sind, physikalisch und psychologisch. Diesen festen gegebenen Boden verlassen, hieße der Musik selber den Abschied geben, wovor uns der Himmel bewahren möge. Jetzt fragt es sich aber, was auf diesem Fundamente aufgebaut wird? Nach dem Kriege wird es sich zeigen — „denn es wird durchs Feuer offenbar werden" (1. Cor. 12, 13) —, was unter den Produkten der letzten Jahrzehnte „Gold, Silber und Edelstein" und was „Holz, Heu und Stoppeln" war. Manches einst vom Publikum bewunderte und beklatschte musikalische Erzeugnis wird dann klanglos in den Orkus hinabgehen. Dagegen wird auch so manches still und unbekannt im Hintergrunde gebliebene, aber wahrhaft schöne Werk ins helle Licht des Tages treten. Das Echte wird bleiben, während das Unwahre, Ungesunde, Gedankendürre, Hölzerne und Geistarme „vom Feuer" verzehrt sein wird. Es wird über unsere Musik dasselbe Gericht ergehen wie über unser Volksleben, wo so viel Undeutsches, Ungesundes, Unhaltbares sich zäh behauptete. Wie viel Kleinliches, Schwächliches und Nichtiges hat auch in unser Musikleben sich eingenistet! „Laßt uns begraben, was nicht wurzelecht, die fremden Worte, Kleider und Gebärden, die eitlen Träume und das müde Sehnen; den Liedern unserer Väter laßt uns lauschen!" Auch die vielen überflüssigen Fremdwörter bei der Vortragsbezeichnung mögen, soweit es praktisch ist, ins Deutsche übersetzt werden. Aber noch viel wichtiger ist es, fremden Auswüchsen, fremder Unart, Gespreiztheit und Affektiertheit in der Musik selber den Abschied zu geben. — Zum Lachen ist es, wie die Ententevölker auch in ihren Konzerten ihren Deutschenhaß zum Ausdrucke zu bringen versuchten, indem sie Mozart, Beethoven, Wagner und all unsere großen Tondichter aus ihren Programmen strichen. Die praktischen Engländer haben jedoch bald erkannt, daß sie sich damit nur ins eigene Fleisch schneiden: die Konzertsäle waren schlecht besetzt, bis auch die deutsche Musik wieder Einlaß fand. Hatte doch schon früher einmal ein englischer Gastwirt erklärt, daß er, wenn Wagner gespielt werde, das Dreifache an Bier verzapfe. Wir Deutschen wollen auch in dieser Hinsicht nicht kleinlich verfahren, wir wollen uns nicht in törichtem Haß des wirklich Schönen und Bedeutenden aus dem Lager der Feinde, dessen wir uns bisher freuten, berauben. Aber fort mit allem, was unserem innersten Wesen fremd und zuwider ist, fort auch mit allem Niedrigen und Gemeinen, Gefühl und Geschmack Verrohenden!

Leopold Mozart, der Vater.
Unbezeichnetes Oelbildnis (nach 1756). Mozart-Museum in Salzburg.

Nicht bloß um den äußeren Sieg handelt es sich in diesem gewaltigsten aller Kriege, es fragt sich zuletzt, ob unser Volk sich wieder selber finden, sein eigenstes Wesen wieder gewinnen und eine Wiedergeburt von innen heraus erleben wird. Der Krieg hat eine Umwertung der Werte gebracht. Was uns früher sehr wichtig schien, ist uns jetzt gleichgültig geworden, was vielen imponierte, was manchen reizvoll und begehrenswert erschien, läßt sie jetzt kalt, hat seinen Wert für sie verloren. Darum soll auch künftig alles Allzukomplizierte, Verkünstelte, aller Schwulst und Bombast dem klaren, einfachen Ausdrucke weichen. Und statt daß wir zwei bis drei Stunden lang in Konzertsälen Musik über uns ergehen lassen bis zum Ueberdruß, soll die Kunst der Töne uns vielmehr die Begleiterin in Freud und Leid des Lebens werden, und bei jedem passenden Anlaß erquickend, stärkend und erheiternd am rechten Orte, zur rechten Zeit erklingen.

Wie groß und sieghaft hat sich der deutsche Ordnungssinn, die deutsche Organisationskraft erwiesen! Auch in der Musik soll dieser Geist sich geltend machen. Einer schrankenlosen ungebändigten Willkür, einer zügellosen Phantasie, die alle ästhetischen Formgesetze überspringt, ist jetzt ein energisches Halt! geboten. Ohne Klarheit und festes Gefüge im Aufbau, ohne organische Gliederung, ohne Maßhalten im Ausdruck auch kein Sieg in der Musik! Sinnvolle Auswahl und Gruppierung der Töne liegt unserem ganzen Musiksystem zugrunde, unsere großen Meister alle haben das Gesetz in der Freiheit ausnahmslos anerkannt.

Wenn wir wirklich Neuland in der Musik gewinnen sollen, dann wird auch ein neuer Stil gefunden werden. Es ist kein Zweifel, daß das Neue sich nicht mit Mühe und Schweiß erringen läßt, aber es wird uns zuteil werden. Hat die gütige Vorsehung uns in diesem Jahre mit Brot und Wein in besonderem Maße gesegnet, so wird auch der höhere Segen, die Sendung eines Genius, der uns das Neue bringt, nicht ausbleiben. Die Kunst ist wohl nicht das Brot, aber der Wein des Lebens.

Wir zweifeln nicht, daß dieser Krieg unserem Volke und Volksleben wieder die so vielfach vermißte Innerlichkeit und Vertiefung bringen wird. Auch das religiöse Leben ist in dieser ernsten Zeit wieder stärker erwacht. Das alles wird uns auch die Musik in neuen Tönen künden. „Wir haben gesehen, weswegen es allein wert ist, zu leben: daß Menschen in dem Gefühle des Ewigen und Unvergänglichen mit der freudigsten Hingebung all ihre Zeitlichkeit und ihr Leben zum Opfer bringen" (M. Arndt). Wenn solcher Idealismus in der Musik zum Ausdrucke kommen wird, was werden wir dann für herrliche Klänge zu hören bekommen! Die Geschichte lehrt, daß jede Zeit der Vertiefung des Gemütes, der Erstarkung des religiösen Sinnes auch eine neue Blütezeit für die Tonkunst gebracht hat. Nicht bloß an die religiöse Musik im spezifischen Sinne ist hier zu denken, auch die weltliche Musik soll mehr Gehalt und eine höhere Weihe gewinnen. Man wird sich nicht mehr ärgern müssen über eine Musik, die äußerlich mit allen Mitteln des Ausdruckes und des Effektes aufgeputzt, aber innerlich hohl ist wie eine taube Nuß. Wo dem Materialismus im Denken und Empfinden, im Leben und Wandel, das Genick gebrochen und der Idealismus zum Siege gelangt ist, wird er auch in der Musik den Sieg gewinnen. Die deutsche Musik muß eine Musik des Geistes sein, kann unmöglich ihren Schwerpunkt in bloßen Klangeffekten und leerem Tongeklingel haben, dem musikalischen Widerspiel der hohlen Phrasen unserer Feinde und all der gleißnerischen Uebertünchung ihrer tiefen moralischen Verkommenheit. Auch der ethische Geist der deutschen Musik wird gestärkt aus dem Kriege hervorgehen. Schön und würdig hat R. Strauß in „Salome" die Gestalt des Täufers Johannes gezeichnet. Jetzt steht dieser Jochanan vor dem Künstler selber und vor allen, die zu den wirklich berufenen Priestern und Propheten der hohen Kunst gehören und spricht: „Ich habe getauft mit Wasser, der aber nach mir kommt, soll euch mit Geist und mit Feuer taufen." Zum deutschen Geist der Wissenschaft, der Ordnung, der Gründlichkeit, zum heiligen Geist der Ehrfurcht vor dem Göttlichen soll auch das „Feuer" kommen; ein feuriges Herz voll Menschenliebe, voll Begeisterung für die höchsten Ziele und Ideale. Wo der Künstler, von solchem Feuer erfüllt, die Saiten rührt, da gibt es einen guten Klang, da wird die Musik, weil von Herzen kommend, auch allwärts zu Herzen gehen. Eine Feuertaufe also nicht allein für unser Volk, nein, zugleich auch für die deutsche Musik!

Wir haben schon im ersten Kriegsjahre so Großes, ja Ungeheures erlebt und unsere Künstler mit uns. Das große Erlebnis muß auch auf sie gewaltig wirken, es wird ein Echo in ihrem Innern finden und ihrem Schaffen einen großen Inhalt geben und das alles wird dann uns als reife Frucht in herrlichen Tönen zuteil werden. Ernstgemeinte, wahrhaftige Musik! Aber nicht die Schrecken des Krieges sollen uns aufs neue vor Augen gemalt werden. Der Pessimismus, der in den letzten Jahrzehnten immer mehr in der Musik die Oberhand gewonnen hat, soll dem freudigen Geiste weichen! Wenn wir den frohen Tag erleben dürfen, daß überall die Siegesfahnen flattern und unsere tapferen Truppen, mit Jubel empfangen, in die ersehnte Heimat einziehen, welche Freudenklänge muß dann auch unsere Musik zur Verfügung haben, um solchem Glücke den würdigen Ausdruck zu geben!

Anna Maria Mozart, die Mutter.
Unbezeichnetes Oelbildnis. Mozart-Museum in Salzburg

Uns dünkte in der letzten Zeit vor dem Kriege jenes Hervorkehren der Schatten- und Nachtseiten, jenes Vormalen des Ernsten, Herben, ja Gräßlichen im Spiegel der Kunst, jene oft mit erschütternder Wahrheit in Tönen uns vorgezauberte Tragik, zu der gerade unsere bedeutendsten Tondichter wie mit fremder unheimlicher Gewalt sich gedrängt fühlten und der gerade unsere Jugend ein so auffallendes Verständnis entgegenbrachte, wie eine Ahnung kommender ernster Ereignisse, wie drohende Gewitterwolken, die dunkler und immer dunkler sich färben, immer dichter sich zusammenballen, bis es zuletzt zur Katastrophe, zum Ausbruche des verheerenden Gewitters kommt. Das Gewitter ist jetzt ausgebrochen, noch furchtbarer, als wir es uns gedacht, aber wir dürfen hoffen, daß es zuletzt klärend und reinigend sich erweisen wird in weitestem Umfange, daß nach dem Friedensschlusse wieder ein klarer, heiterer Himmel sich über uns wölben werde und dieser klare, heitere Himmel soll auch in unserer Kunst sich widerspiegeln. Unsere Musik soll das gesunde, frohe Lachen, das sie so ganz verlernt hat, wieder lernen. Zur Freude strebt alles Leben. Und aus der Freude erwächst auch die Schönheit. Ein in freier Freude empfangenes Kunstwerk wird auch schöne Linien zeigen. So wird auch der ersehnte neue Stil erstehen, nicht in Mühe und Schweiß geschaffen, nein, urwüchsig wie von selber hervorquellend.

Die Musik soll uns Erlösung vom Drucke des Alltags bringen, nur eine schöne Musik vermag das. Die Schön-

heit wirkt erlösend. Schönheit ist wie ein Lächeln der sich zur Freiheit ringenden Natur, wie ein Strahl göttlichen Lichtes. Das Schöne und Bedeutende wird vom Musikempfänglichen gleich beim ersten Hören als solches empfunden, wenn es auch wahr bleibt, daß es immer reicher sich uns entfaltet, je öfter wir es hören, je tiefer wir eindringen. Aber nicht zu anstrengender Arbeit, deren genug und übergenug das Leben von den meisten fordert, möchten wir fernerhin am Abend in den Konzertsaal uns begeben, sondern zu frohem befreiendem Genusse! „Wir haben Sonne um jeden Preis, helle, harmlose, unschuldige, Mozartsche Glücklichkeit in Tönen nötig!" rief schon Fr. Nietzsche aus. Und Fr. Schillers Urenkel fügt hinzu: „Mehr Frohsinn im Künstlergemüte, so werden wir auch wieder mehr Reinheit und Rundung in seinen Tonschöpfungen bekommen." Und auch mehr innere Wahrhaftigkeit! Heuchler können nur mit hohlem Pathos deklamieren. Es ist nicht so leicht, als man glaubt, einfach zu sein, einfache Schönheit zu bieten — nur höchste innere Vornehmheit gestattet es. „Die Schönheit ist schwierig (sagt wiederum Nietzsche), so viel schwieriger, als das Häßliche, wie ein wahrer hoher Lebensmut, seltener anzutreffen ist, als ein kleinherziger prosaischer Pessimismus." Im Grunde ist es doch nur der große Mensch, der Künstler nach Liszts Herzen, der Adelsmensch auch in der Musik, der nachhaltig und tief auf die Menschen zu wirken vermag. Wie lichte freundliche Gestalten, die man mit Entzücken begrüßt und nie wieder vergißt, die uns verfolgen und nicht loslassen auf dem Heimwege und noch am anderen Tage, so müssen sie aus dem Tönemeere auftauchen, die Motive und Tongedanken, himmlische Weisen müssen unsere Tondichter uns ins Herz hinein zu singen verstehen, die eine Sehnsucht nach ihrer Wiederkehr in uns erwecken. Und dieses Neuland, dieses gelobte Land für die deutsche Musik möchten wir in der anbrechenden neuen Zeit erhoffen: „den Sieg der Freude" in der Musik!

Das wird dann eine Freude werden, die allem Volk widerfahren soll. Nicht mehr vornehm und von oben herab wird das „Publikum" von den Tondichtern des Tages behandelt und „geäfft", sondern liebend zur Empfänglichkeit für das wahrhaft Große und wahrhaft Schöne herangezogen werden und immer mehr Verständnis für das musikalisch Wertvolle, das Inspirierte, aus dem Urquelle alles Schönen Geflossene erlangen und vor dessen Majestät sich beugen lernen. Und die Freude wird immer mehr in der Musik den Sieg gewinnen: die Freude des Künstlers im Schaffen, die Freude des Hörers am Kunstwerke.

Also Neuland für die deutsche Tonkunst! Und müßten wir heute noch immer ein Fragezeichen dazu setzen — die frohe Aussicht und den Glauben daran soll uns nichts und niemand rauben.

Die Volksoper im neuen Deutschland.

Von ERNST KAPFF (Göppingen).



Gerade ein Jahrhundert ist verflossen, seit *Carl Maria von Weber* an seiner „Jägerbraut", dem späteren „Freischütz", arbeitete. Die Wahl des Stoffes entsprach der Grundstimmung unter den Besten im deutschen Volke, die vor der drohenden Verwälschung nach dem Baseler Frieden und angesichts der Drangsalierung Deutschlands durch Napoleon sich ins „alte romantische Land" der deutschen mittelalterlichen Vergangenheit und insbesondere der Volkssage flüchteten und in dem „Zauber der Vorzeit" Trost suchten für den politischen Jammer der Gegenwart auch noch nach Vertreibung des korsischen Eroberers. Daher denn auch, nächst der herzbewegenden Macht der urdeutschen Musik, der beispiellose Erfolg der Oper bei ihrer Erstaufführung am 18. Juni 1821, dem Erinnerungstage der Schlacht von Belle-Alliance, ein Erfolg, der, ein seltener Fall in der Geschichte der so leicht vergänglichen Opernproduktion, dem Stücke bis heute treu geblieben ist. Es ist einer der schönsten Siege deutscher Kunst, der damals in der späteren Hauptstadt des Deutschen Reiches errungen wurde, und in ihm fand der Fortschritt von der internationalen oder absoluten Musik zur nationalen, von Mozart über Beethoven her, seine vorläufige Krönung. Freilich, die eigentliche deutsche *Volksoper* war damit noch nicht geschaffen. Die Entstehung aus dem Singspiel kann und will der „Freischütz" nirgends verleugnen. Aber immerhin — der Sehnsucht der Deutschen nach einer vollwichtigen Auswirkung deutschen Wesens auch auf musikalisch-dramatischem Gebiete war, einem Spontini und allen Wälschlingen zum Trotze, Erfüllung beschieden worden.

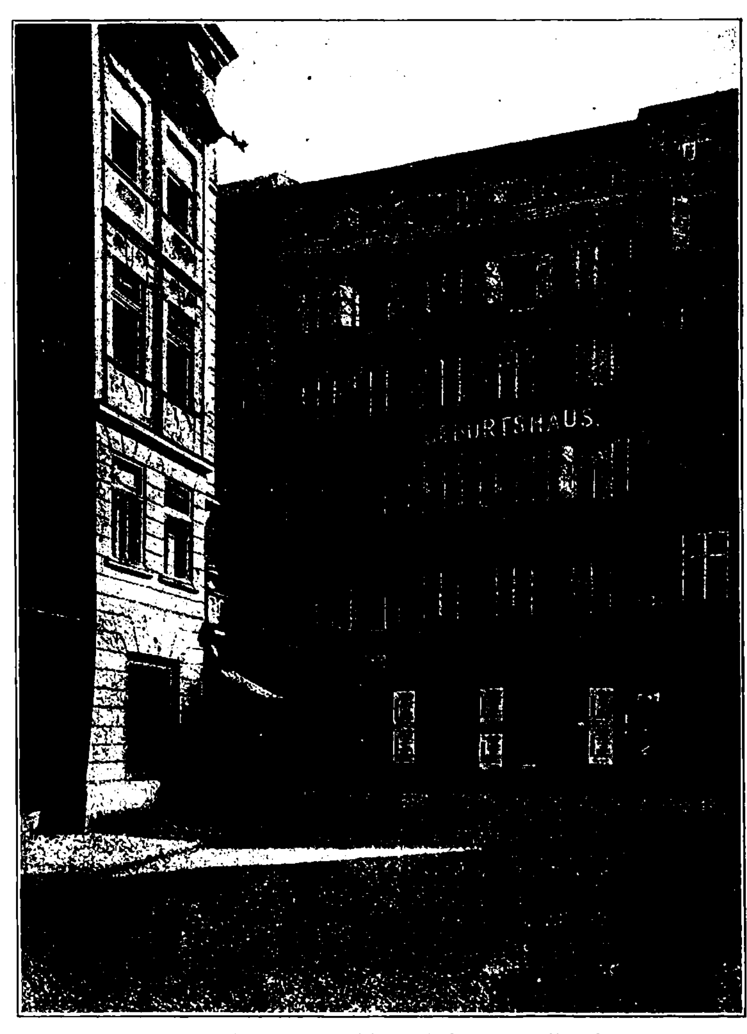
Eine Volksoper, wie wir den Begriff hier fassen, konnte der „Freischütz" schon deshalb nicht sein, weil der deutsche Volkskörper damals, genau genommen, noch aus einer Reihe von „Völkern" bestand, ähnlich wie der heutige Nationalitätenstaat Oesterreich-Ungarn, die nur ganz notdürftig zu einem politischen und sozialen Organismus zusammengeschweißt waren. Genau ein halbes Jahrhundert später wurden dann durch den Einheitskrieg von 1870/71 die Vorbedingungen geschaffen für ein deutsches *Nationaltheater*, und *Richard Wagners* Bühnenfestspiel, diese etwas künstliche Synthese von attischem Nationaldrama und deutscher Romantik, sollte nach dem Willen seines Schöpfers und seiner begeisterten Anhänger diesem den tiefsten Inhalt, die höchste Weihe geben. Es ist keineswegs ein Zufall, daß die nationale Kunst des Bayreuther Meisters mit der politischen Wiedergeburt Deutschlands Hand in Hand ging, und man hat mit Recht gesagt, das — damalige — Reich und das Kunstwerk Richard Wagners seien unzertrennlich von einander wie die Tragödien des Aeschylus und Sophokles und die politische Blütezeit Athens. Man kann in der Tat seit der Vollendung der Wagnerschen Schöpfungen und der äußeren Zusammenfassung der deutschen „Völker" zu einer Nation, freilich mit Ausschluß des auf künstlerischem Gebiet so leistungsfähigen Bruderstammes der Ostmark, bis zu einem gewissen Grade von einer deutschen Nationalbühne reden, wenn gleich der Sieg des musikalischen Dramas über das rezitierende nicht im Sinne derer lag, die — auch wieder etwa ein Jahrhundert früher, im Jahre 1767 — seinerzeit auf dem republikanischen Boden der Hansestadt Hamburg den Traum eines deutschen Nationaltheaters zu verwirklichen trachteten. Noch aber war den Deutschen nicht die Bühne und, als erste Vorbedingung dazu, die Bühnenwerke, das Repertoire, beschert worden, die eine deutsche Volkskunst im wahren Sinne und in einer die weitesten Volkskreise erfassenden Weise auf den Brettern, die die Welt bedeuten, hätten erstehen lassen können. Wie früher, in Lessings Hamburger Zeit, die deutsche Nation gefehlt hatte, ohne die ein Nationaltheater ein blutloses Schemen, eine den wirklichen Tatsachen vorauseilende Illusion war, so fehlte es jetzt noch an dem deutschen Volke. Erst wenn ein solches tatsächlich vorhanden war, konnte an die Schaffung einer dramatischen Volkskunst im höchsten Sinne gedacht werden.

In unseren Tagen erst erleben wir die endgültige Wiederauferstehung und Neubildung dieses deutschen Volkes, das schon einmal, in den ruhmreichen Tagen der Staufenkaiser, mit einer freilich weit geringeren Bevölkerungsziffer als wirkliches Volk über alle anderen in Europa hervorgeragt hatte, indem wir Tag für Tag mit klopfendem Herzen dem dröhnenden Erzschritt des weltgeschichtlichen Verhängnisses lauschen, das heute so gewaltig wie noch nie seit den Tagen der Völkerwanderung über unseren Weltteil dahinschreitet. Kein Zweifel, wir werden nach

Ueberwindung all der anscheinend unüberbrückbaren Gegensätze konfessioneller, partikularistischer, sozialer Art, die unser Volkstum in so viele Lager spalteten, wieder ein Volk im wahren Sinne des Wortes werden, mag auch später der Kampf der Parteien noch so heftig aufs neue entbrennen. Bürgschaft dafür bietet ebenso das ungeheure gemeinsame Erlebnis wie der andauernde Zwang zur Selbstbehauptung durch den Haß der besiegten Nachbarn. Und wenn alles, was im Bereiche dieses gigantischen Geschehens liegt, in dessen Wirbel hineingerissen wird, so sollte nur die Bühnenkunst davon eine Ausnahme machen? Kein Einsichtiger wird diese Frage bejahen. Ein wirklich volkstümliches und dabei hohen Zielen nachstrebendes Theater wird jetzt erst recht als dringendes Bedürfnis empfunden werden sowohl aus Gründen der inneren Wohlfahrt als der nach außen gerichteten Wahrung der nationalen Ehre, der Verbreitung deutscher Kultur. Man wird es nicht mehr begreifen, daß das deutsche Kunstleben ewig zum Tummelplatz aller internationaler Kunstvelleitäten, zum geduldigen Versuchskaninchen für die Experimente weltfremder Aestheten und geschäftskundiger Theaterpraktiker aus ganz Europa erniedrigt sein soll.

Notwendig ist nur vor allem eine klare Scheidung des Begriffs „Volkskunst" gegenüber dem, was bisher gemeiniglich darunter verstanden wurde. Wie heutzutage, dank dem erziehenden Einflusse des Schützengrabens und der Gemeinsamkeit der Kriegsbrot-Nahrung, der Gebildete sich seiner Zusammengehörigkeit mit dem Volksganzen erst recht bewußt wird und man überhaupt mehr und mehr das Trennende weniger empfindet als das Einigende, so erwächst auch der echten Kunst die Aufgabe, mehr zum „Volk" herabzusteigen, beziehungsweise dieses zu sich emporzuziehen. Was im besonderen das Theater anlangt, so mögen die Angehörigen der verschiedenen Kunst-„Gemeinden" auch künftighin in „Kammerspielen" und ähnlichen Veranstaltungen ihre differenzierteren Geschmacksneigungen befriedigen, die großenteils aus öffentlichen Mitteln unterhaltenen Bühnen haben sich jedenfalls wieder mehr auf ihre Aufgabe als Stätten der Bildung und edelsten Genusses für breite Volksschichten zu besinnen. Was man bisher als „Volksschauspiel" u. dergl. bezeichnete, mag gleichfalls sein bescheidenes, an einzelne Oertlichkeiten gebundenes Dasein in Verbindung mit der Dilettanten-Schauspielkunst weiterführen. Dagegen kann nicht ausdrücklich genug betont werden, daß hier der Begriff „Volk" in den angewandten Zusammensetzungen in einem anderen, höheren Sinne als üblich gefaßt wird. Uebrigens wird das Publikum der künftigen Volksoper, wie wir es uns denken, sich auch in Zukunft nicht aus sämtlichen Schichten der Bevölkerung zusammensetzen. Die Mehrzahl der Landbevölkerung sollte nach wie vor in Darbietungen religiöser Art — man denke besonders an die katholischen Gebiete Deutschlands — und im nahen Verkehr mit der Natur Ersatz finden für höhere Kunstgenüsse. Die Bezeichnung „Volksoper" wählen wir besonders mit Rücksicht darauf, daß mit ihrer Blüte die künstlerische Veranstaltung, die früher das vornehmste Vergnügungsinstitut der Vornehmen, in neuerer Zeit besonders der Wohlhabenden, war, dieselbe Rolle nunmehr mit Ausdehnung auf breite Schichten des Volkes, d. h. des aus den Flammen dieses Weltbrandes verjüngt emporsteigenden deutschen Volkes, spielen soll. Freilich wird man von mancher Seite bezweifeln, ob nicht das Volksschauspiel, in geläuterter Form und durch musikalische Einlagen belebt, bessere Dienste tun könnte als die immer noch etwas vom Parfüm des alten fürstlichen Saaltheaters an sich tragende Oper. Man beobachte nur, wie befremdend auf das naive Volk und auf Kinder der erste Besuch einer Opernvorstellung wirkt, hauptsächlich wegen des gesungenen Dialogs. Allein bei dem Kunstwerk, das uns vorschwebt, wird dieses Befremden bald verschwunden sein, wie sich aus der Skizzierung, die wir im folgenden versuchen, ergeben dürfte. Auch darf hier wohl an eine Aeußerung *Schillers* gegenüber Goethe vom Jahre 1797 erinnert werden: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln würde." Von besonderer Bedeutung für eine derartige Entwickelung der Oper, freilich ohne Beschränkung auf das Tragische, wird natürlich die Wahl der Stoffe sein.

Der Librettist der Volksoper wird diese Stoffe weder der Gegenwart noch der geschichtlichen Vergangenheit oder dem Mythus entnehmen. Vielmehr wird er hauptsächlich — ohne hier gleich in allzu doktrinärer Weise den Kreis zu eng ziehen zu wollen — aus dem unerschöpflichen Born der deutschen Volkssage zu schöpfen haben. Ihr Gebiet, zumal wenn man „deutsch" zu „germanisch" erweitert, erstreckt sich viel weiter, als man für gewöhnlich annimmt. Es reicht bis zu den nordischen Felsküsten Skandinaviens und weit hinaus auch nach Westen und Osten über die heutigen Reichsgrenzen in niederländisches, französisches, russisches Gebiet, wie im Süden über die mit diesem Volksgut besonders reich gesegneten Alpen bis an die slawischen Küstenländer der Adria und in die Po-Ebene der italischen Halbinsel. Deutsche Wandersagen von echtem dichterischem Gold glänzen dem Kundigen oft, in fremdvölkische Schlacken eingesprengt, aus einer Umgebung, wo auch er sie kaum mehr vermutet, entgegen, wie in fernen Landen zuweilen aus einem Paar blauer Augen mit einem Male das deutsche Gemüt dem Stammesgenossen entgegenlacht. In all diesen Sagen, die das Volk schon vorgedichtet und damit sein Urteil über ihren poetischen Wert mit sichererem Empfinden abgegeben hat, als dies ein buntscheckiges, natür-



Mozarts Geburtshaus in Salzburg mit der jetzigen Fassade.

lichem Empfinden mehr oder weniger entfremdetes Premieren-Publikum gegenüber einem neuen Bühnenkunstwerk vermag, in ihnen finden sich dichterische und musikalische Keime, die auf den echten Künstler stets wirken werden, da winken Naturbilder — Wasser, Berge, Feuer — mit natürlichen Menschen, Jägern, Kriegern, Bauern, Handwerkern, Edelleuten, bunte Feste mit sinnigen Volkssitten, ahnungsvoller Glaube, der den Menschen stark erhält im Einklange mit seiner Umgebung, aber auch wuchtige Geschehnisse von tiefer Tragik auf dem Grunde wühlender, noch ungebrochener Leidenschaft und dann wieder ausgelassene Schalkhaftigkeit und Spottlust als Blüten einer derben, aber urechten Daseinsfreude: dies alles durchwärmt vom deutschen Gemüt, mit dessen wohliger Macht auch die deutsche Kunst immerdar stehen und fallen wird. Dazu dann die übersinnliche Welt, verkörpert in Nixen, Feen, Hexen, Berg- und Waldgeistern, Koboldern und was alles von Dämonen der schöpferischen Phantasie unseres Volkes sein Dasein verdankt! Aber freilich, man überschätze auch die künstlerische Verwertbarkeit dieser Märchen- und Wunderwelt nicht, so wenig wie jene menschlichen Typen mit ihrem urwüchsigen Empfinden und Handeln. All das dient vor allem der Erregung der Stimmung oder ist Hintergrund, Umwelt, Folie für das eigentliche dramatische Geschehen, und erst hier setzt die eigentliche Kunst des Textdichters ein. Ein Rückfall in die Technik des alten Singspiels oder der aus ihm hervorgewachsenen Opern (klassisches Beispiel dafür neben dem „Freischütz" Mozarts „Entführung") würde sich bitter rächen. Auch die Volksoper, oder vielmehr diese erst recht, verlangt eine kunstgerecht durchgeführte, wahrhaft dramatische Handlung, und der anscheinend schönste Stoff auch aus der Welt der Volkssage würde gleich Hexengold in den Händen des Pfuschers sich in wertlose Makulatur verwandeln. Wie viele wohlgemeinte, hochgestimmte Opern sind nicht schon an diesem Riff gescheitert! Darum kein Rückfall in die Romantik der Texte eines Marschner und Spohr, in die Wolfsschlucht des „Freischütz" und den Wasserzauber der „Undine"! Wir möchten auch der neueren Zeit vor dem Mittelalter, besonders soweit das Rittertum in Betracht kommt (Lohengrin, Tannhäuser), den Vorzug geben. Die realistische Entwickelung, die wir durchlaufen haben, läßt sich nicht mehr wegdekretieren, ohne daß wir deshalb zur Fahne des romanischen Verismus zu schwören brauchten. Aber worin besteht jener dramatische Kern, dank dessen das Schifflein der modernen Volksoper, mit kostbarer musikalischer Fracht beladen, unter sicherer Steuerung des Textdichters durch alle Klippen der Kritik in den Hafen des Erfolges einlaufen soll? Leider ist der Zeitpunkt noch nicht gekommen, um dieses dramaturgische Rezept zu verraten. Alle Kunst, zumal wenn sie neue Bahnen beschreitet, bedarf eben ihrer besonderen Kniffe und Heimlichkeiten. Aber wir versprechen dafür, dem geeigneten Komponisten eine Probe auf das Exempel zu liefern und ihm den Text in die Hand zu geben, der die Antwort auf diese Frage in Form eines Paradigma enthalten soll.

Wir haben bisher hauptsächlich von der Volksoper gesprochen. Nunmehr möge die Volksoper uns beschäftigen, mit anderen Worten das technische Problem. Schon die Wahl der hier vorgeschlagenen Stoffe hilft uns in der Ueberwindung der Schwierigkeiten der bisher nie restlos gelösten Aufgabe, die in der Vereinigung von Musik und dramatischer Handlung besteht. Die Musik kann zweifellos ihr Höchstes nur im Lyrischen leisten. Also hat die ganze Handlung vor allem den Zweck, gewissen lyrischen Stellen, in denen der Musiker sein Bestes geben kann, zur vollsten Wirkung zu verhelfen. Dies ist aber nur bei bestimmten Stoffgebieten wie dem unseren möglich. Freilich erfordert es auch hier keine geringe Kunst, bald ein dramatisches Motiv, das mit der Empfindung nichts gemein zu haben scheint, bald ein lyrisches, das der dramatischen Behandlung widerstrebt, richtig zu meistern. Schon *Mozart* klagte nicht umsonst, daß die deutschen Dichter „das Theater nicht verstehen, was die Oper anlangt." Gerade bei der Volksoper wird aber am ehesten der Forderung *Bulthaupts*, daß der Inhalt der Textdichtungen dem Gefühl, der Lyrik rein entspringen solle, so daß das Drama lyrisch bewegte, tönende Handlung wird, Genüge geschehen können. Der Stoff bringt es hier mit sich, daß das Gefühl sich überall auf natürliche Weise in Handlung umsetzt und im Textbuch die öden Stellen verschwinden, die das psalmodierende Rezitativ ausfüllt. Die Empfindungen und damit die Handlung sind hier menschlich allgemein verständlich, was man von Stoffen mythischen Inhalts, z. B. der Handlung des „Rings des Nibelungen", nicht immer sagen kann.

Wolfgang Amadeus Mozart 1770.
Oelbildnis von Cignardi.

Ist es aber denn wirklich möglich, ohne ausgiebige Verwendung des Sprechgesanges die Lücken zwischen den lyrischen Höhepunkten musikalisch befriedigend auszufüllen? Hier möge ein völlig neuer Vorschlag Platz finden. Im rezitierenden Drama lassen sich gewisse Grundideen erkennen, die das ganze Stück durchziehen und sein ideelles Rückgrat bilden. Dem würden in unserer Oper Leitthemen — nicht mit den Leitmotiven R. Wagners und seiner Vorgänger und Nachfolger zu verwechseln — entsprechen. Sie bilden gewissermaßen eine Oper über der Oper und stellen durchaus, entsprechend behandelt, „bewegte Lyrik" nach Bulthaupts Ausdruck dar. Man kann sie auch als das „Pathos" der Oper bezeichnen,

aber im wohlverstandenen Unterschiede vom Bayreuther Pathos, das allzu gleichmäßig über das Ganze der Musikdramen ausgegossen ist und deshalb zur Abstumpfung der künstlerischen Genußfähigkeit führt. Dagegen brauchen die Kosten für jene sonst durch Rezitativ und Dialog gebildeten Bindeglieder nicht aus der Rückkehr zur „Nummern-"Oper mit ständig wiederkehrenden, ausdruckslosen musikalischen Phrasen und harmonischen Wendungen bestritten zu werden, sondern sie sollen an Farbe und Leben reich genug sein, um die Einheit des Stils neben jenen dominierenden Leitthemen aufrecht erhalten zu können. Wenn wir uns also auch nicht nach einer Rückkehr der alten „Nummern-Oper" sehnen, so möchten wir doch auf richtige „Nummern"-Einlagen im alten Sinne keineswegs verzichten. Als lyrische und epische Intermezzi können sie in Form von Balladen, Ständchen, Trinkliedern, Gebeten, Tanzweisen u. dergl. recht wohl ihre Stätte finden, womöglich allerdings im Rahmen und zum Frommen der Oekonomie der Handlung. Und zwar sind auch in der Volksoper mit tragischer Handlung recht wohl derartige Einlagen heiteren, ja ausgelassenen Charakters in Shakespearescher Art denkbar. Hier wird auch der Chor sein Betätigungsfeld finden, für den die Volksoper natürlich auch sonst Verwendung hat. Ensembles müssen besonders als höchste musikalische und dramatische Steigerungen zuweilen gestattet sein, aber dann meist wohl nur da, wo die dramatische Handlung sie erlaubt oder gar fordert. Dagegen kann ein musikalisch sehr wirksames Ensemble am falschen Ort, wo die Handlung vorwärts drängt, geradezu verhängnisvolle Folgen für die allgemeine Wirkung der Oper haben.

Die Auffassung der Oper als eines Gesamtkunstwerkes, in dem alle Künste aufgehen, im Sinne der Wagnerianer müssen wir dem Gesagten zufolge ablehnen, wenn auch alle wirklichen Fortschritte, die durch das Werk Rich. Wagners z. B. hinsichtlich der Schaffung neuer Ausdrucksmöglichkeiten, besonders im Orchester, und des Zusammenwirkens von Regisseur, Dirigent und Darsteller erzielt wurden, dankbar zu benützen sind. Aber im Grunde muß doch, von allen anderen Hilfskünsten abgesehen, in der Oper die Dichtung „der Musik gehorsame Tochter" nach Mozarts Ausdruck bleiben. Deshalb soll die gesteigerte Bedeutung gerade des Textdichters für die Oper der Zukunft in keiner Weise geleugnet werden. Er muß die musikalischen Situationen schaffen, die der Lebensodem des musikalischen Dramatikers sind, und vor allem eine durch und durch dramatische Handlung, und er muß sich auf die Bühnenwirkung in jeder Form aus dem Fundament verstehen. Nur auf echt dramatischer Grundlage ist seit Richard Wagner ein lebensfähiges Opernwerk denkbar.

Es lag uns mit unseren Ausführungen besonders daran, die Abhängigkeit der Oper wie jedes Kunstwerkes von der Umwelt, in die sie durch die Zeitverhältnisse hineingestellt wird, darzutun. Leider muß es ausgesprochen sein, daß auch unser ganzes Kunstleben in der Zeit vor dem Ausbruch des großen Krieges in mancher Hinsicht den Stempel der so weit verbreiteten nationalen Würdelosigkeit trug. Diese Erscheinung machte sich im Bühnen- und demzufolge im Opernwesen nicht weniger als sonstwo geltend. Es ist schlimm genug, daß unsere Theater großenteils Erwerbsinstitute und daher gezwungen sind, sich den Machenschaften der großen geschäftlichen Drahtzieher, mit denen in letzter Zeit auch Künstler von Ruf in edlen Wettbewerb getreten sind, mehr zu fügen, als die Rücksichten auf die großen Aufgaben aller wahren Kunst es erlauben. Nun, da der dumpfe Druck, der über ganz Deutschland lag, mählich zu weichen beginnt, dürfen wir auch unserer Kunst ein neues Gedeihen weissagen. Endlich wird man einsehen, daß die Kunst, die allen Völkern schmeichelt, nicht die wahre sein kann, und daß man auch im Auslande, nach dessen Geschmack wir so ängstlich hinüberschielten, uns erst dann voll werten wird, wenn wir uns ganz auf uns selbst besonnen haben werden. Dann erst wird die „heilige, deutsche Kunst" die große Mission daheim und hernach auch draußen erfüllen können, die wir ihr heute, wo inmitten des Waffenlärms die Musen ihr Haupt verhüllen, in sehnsüchtigem Hoffen mehr denn je wünschen.



Wolfgang Amadeus Mozart bei S. Geßner in Zürich 1766.
Musikbibliothek P. Hirsch, Frankfurt a. M.

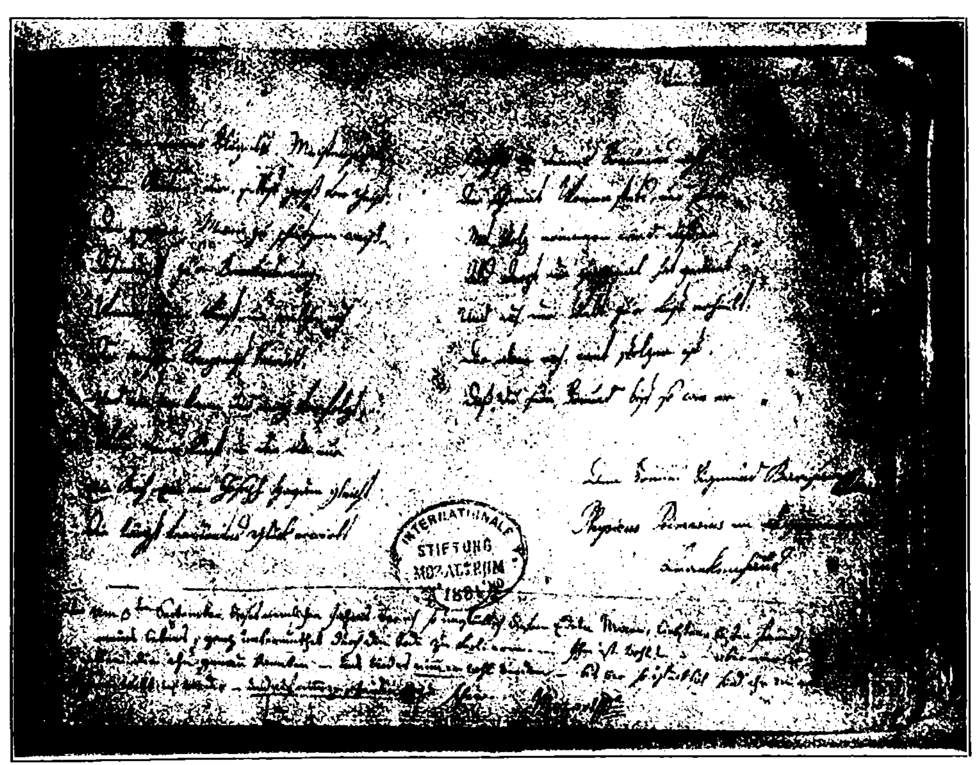
Joh. Seb. Bachs Umarbeitungen.

Von Dr. KARL GRUNSKY (Stuttgart).

Eine Darstellung der Musikgeschichte könnte man einteilen in eine Geschichte der Formen und eine solche der Ausführung oder Besetzung. Je weiter wir zurückgreifen, desto unsicherer schwanken die Mittel, die einen musikalischen Gedanken verwirklichen können. Gesang wird von Instrumenten ohne weiteres übernommen, Einzelgesang ist auch einem Chore zugänglich, und umgekehrt; eine Begleitung vermehrt die Möglichkeiten, zwischen denen die Wahl bleibt. Es gibt Zeiten, deren Notierungsweise in dem Maße weitherzig ist, daß es den Nachfahren zur Streitfrage wird, ob das Notierte von Sängern oder Spielern oder von beiden zugleich ausgeführt worden sein mag. Wahrscheinlich haben sich unsere Vorfahren selber in solchen Fällen nicht unbedingt an eine Auffassung für gebunden erachtet. So treffen wir ein und denselben Tonstoff in wechselnder Umbildung: schon die gleichzeitigen Bedürfnisse und Ansprüche sind verschieden, und die Zeiten, die sich ändern, bringen bald diesen, bald jenen Geschmack zur Geltung.

In einer kurzen Vorbemerkung müssen wir es uns versagen, diese Andeutungen auf die Zeiten vor Bach ausführlich anzuwenden. Bach selber zeigt uns die Umbildungsfähigkeit musikalischer Gedanken in neuem und klarerem Licht als irgendeine Zeit vor ihm. Dieselbe Erfindung sehen wir recht verschiedene Gestalten annehmen; wir beobachten, wie sie von der einen zur andern Form, von diesem zu jenem Instrument wandert, wie sie vom weltlichen zum geistlichen Wir-

kungskreis aufsteigt. Erst die neuere Zeit hat die Formen so entwickelt, daß ihr Stil auf eine bestimmte Art der Ausführung rechnet; daß wir den Umarbeitungen und Uebertragungen vorsichtig begegnen, weil sie uns die ursprüngliche Wirkung möglicherweise trüben oder verdunkeln. Bei Bach ist die musikalische Gestaltung gleichsam noch im Fluß begriffen, und es gewährt einen eigenen Reiz, dem Künstler gerade in der Werkstatt zuzuschauen, auf welchen Umformungen eine Schöpfung ihre endgültige Gestalt erhält, wie sie umgegossen wird, wie sie gleich einem Naturgebilde wächst und schwillt, um zur Blüte zu gelangen. Und auch da, wo der Meister seine Blumen gleichsam aus freier Natur wieder in zierliche Stöcke vor kleine Fenster pflanzt, damit sie bescheidenere Ansprüche befriedigen, auch hier wird das Betrachten der Umpflanzung lehrreich sein.



Textseite aus Mozarts Stammbuch. Mozart-Museum in Salzburg.

Einen Anfang dieser Untersuchungen findet der Leser im Bach-Jahrbuch der Neuen Bach-Gesellschaft auf 1912. Hier sei nun eine Fortsetzung geboten, an deren Spitze die Orgelwerke des Meisters stehen.

Orgelwerke, Sonaten.

Sonate 3, d moll. (Jahrg. 15, Vorw. S. XVIII.) Der erste Satz „bildete eine Variante zum 1. Teil des Wohltemperierten Klaviers", nach einer Handschrift bei Hauser. Diese Bemerkung macht Rust im Vorwort zum 15. Jahrgang. Griepenkerl, im 1. Band der Peters-Ausgabe, äußert sich ähnlich. Wenn wir recht verstehen, gab es eine Fassung dieses Satzes, die ursprünglich für Klavier bestimmt war und dem 1. Teil des Wohltemperierten Klaviers, der 1722 zum Abschluß gelangte, eingegliedert werden sollte; doch wurde sie anscheinend zurückgestellt und dann nach 1723 für die Orgelsonaten verwertet. Warum ist diese Klavierfassung nirgends veröffentlicht worden? Sie bestätigt jedenfalls den engen Zusammenhang zwischen Orgel und Klavier. Die Orgelsonaten sind ebensogut auf dem Pedalflügel mit 2 Manualen oder auf 2 Klavieren ausführbar.

Der zweite Satz (Jahrg. 17, S. 248), das Adagio in F dur, ist als Mittelsatz später ins Tripel-Konzert für Flöte, Violine und Klavier übergegangen, und wird dort ausführlich besprochen.

Sonate 4, e moll. Der erste Satz (Jahrg. 18, Kantate 76, Sinfonia), Adagio und Vivace, findet sich als Sinfonia (Einleitung zum 2. Teil) der Kantate 76. Besprochen bei den Kantaten-Symphonien.

Vom zweiten Satz dem *Andante* in h moll (Peters Orgelwerke I, Schluß des Vorwortes. Jahrg. 15, Vorwort S. XVIII, 2. Anm.), teilt Griepenkerl eine Variante in d moll mit, die von Rust im Vorwort zu Jahrgang 15 nur in einer Anmerkung erwähnt wird.

Diese jedenfalls frühere Fassung des Andantes hat 2 ½ Takte weniger als die endgültige. Nach dem 4. Takte der Variante wurden zwei Takte mit Achteln des Basses angeordnet; davon war ursprünglich nur ein Takt vorhanden. Im Zwischensatz, unmittelbar vor Wiedereintritt des Themas, sind die Takte 20 und 21 der Variante zu 3 Takten erweitert, wobei die Verwandtschaft mit Takt 5 und 6 der späteren Gestalt nicht zu verkennen ist. Ein halber Takt endlich tritt noch hinzu, indem sich Takt 28 der Variante zu 1 ½ Takten längt. Eigentümlich in betreff des Rhythmus ist die völlige Gleichgültigkeit gegen die verschobene Taktbetonung.

Außer dem Umfang des Stücks sind auch die Stimmen selber ganz zu ihrem Vorteil abgeändert worden; man vergleiche die freie und ausdrucksvolle Wendung in Takt 3 und 4, und das erhöhte Leben im ganzen Zwischensatz: Beispiele phantasievoller Variation!

Der dritte Satz (Jahrg. 15, Vorw. S. XVIII u. S. XXVII), Un poco Allegro, schien ursprünglich dazu bestimmt, dem Präludium und der Fuge in G dur (Jahrg. 15, No. 11; Peters II, No. 2) als Mittelsatz einverleibt zu werden. Wenigstens stehen in Kellners Handschrift 13 durchstrichene Takte des Schlußsatzes der 4. Orgelsonate. Leider teilt sie Rust nicht mit, so daß nicht klar ist, ob sie notengetreu mit der Ueberlieferung der Orgelsonate übereinstimmen. Die beabsichtigte Einschaltung eines Mittelteils zwischen Präludium und Fuge ist wichtig für eine Geschichte der musikalischen Formen.

Sonate 5, C dur. Der zweite Satz (Jahrg. 15, Vorw. S. XVIII u. S. XXX), das Largo in a moll, stand ursprünglich als Mittelsatz zwischen Präludium und Fuge in C dur (Jahrg. 15, No. 15; Peters II, No. 1). Während der im vorhergehenden erwähnte Mittelsatz nicht über den Anfang hinaus gediehen war, sehen wir hier einen vollständigen Mittelsatz nach ursprünglicher Absicht zwischen Präludium und Fuge gestellt. Wiederum ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Formen. Rust deutet im Vorwort S. XXX noch mehr solche Versuche an; wir konnten aber keine mehr finden.

Aria in F dur. (Jahrg. 38, S. 222; Vorw. S. LII. Peters 9, No. 8.) „Möglicherweise ein beiseite gelegtes Stück zu den Orgelsonaten." S. Jahrg. 38.

Orgelwerke: Präludien und Fugen.

No. 1 in C dur. (Jahrg. 15, S. 81, Vorw. S. XIX.) Rust im Vorwort zum 15. Jahrgang und Griepenkerl (Peters IV, No. 1) berichten von dem Autograph, daß es den Charakter eines Entwurfs trage; in der Fuge fehlen 29 Takte und der vollständige Schluß. „Statt dessen stehen einige Versuche da, welche aber auch nachher verworfen sind." Griepenkerl ergänzte nach andern Handschriften, und Rust hat seine Ergänzungen angenommen, ohne aber die Abweichungen des Entwurfs mitzuteilen: sie wären gewiß für Erkenntnis der Umarbeitungen nicht ohne Belang.

No. 2 in D dur. (Jahrg. 15, S. 88, Vorw. S. XX. Peters IV, No. 3.) Einige Handschriften trennen Präludium und Fuge und geben beides gesondert. Griepenkerl veröffentlicht bei Peters IV, No. 3 eine Variante zur Fuge (am Schluß der Vorrede), welche von Rust überhaupt nicht erwähnt wird im Vorwort zum 15. Jahrgang. Allerdings bekennt Griepenkerl, daß man nicht sicher angeben könne, ob die Abweichungen von Bach selber herrühren. Vielleicht haben wir es aber doch mit einer früheren Fassung zu tun und verzeichnen deshalb kurz die Unterschiede.

Kleinere Abweichungen unberücksichtigt lassend, nennen wir die Varianten-Takte 28, 29, 35, 36, 37, 42, 44, 47, 51—56, 59—61, 64/65, 72, 73, 80—86, 92 als den Ort ziemlich eingreifender Verschiedenheiten. Dazu geben wir Uebersicht über den Umfang:

Variante bei Peters: Takt	Bach-Ausgabe: Takt	Variante bei Peters: Takt	Bach-Ausgabe: Takt
1—52	1—52	72. 73 a	94. 95
fehlt	53	73 b—79	96—102 a
53—55	54—56	80	102 b (5/4 = 3/4)
56 (auftaktig)	fehlt	81. 82	103—106
57. 58	57. 58	fehlt	107—111 a
59—61	59—64 a	83. 84	111 b—114 a
62. 63	64 b—66 a	85. 86	114 b—118
64	66 b—68	87—91	119—123
65—71	69—75	92	124—131
fehlt	76—93	93—98	132—137.

Die Aenderungen sind also namentlich gegen den Schluß zu recht bedeutend. Wenn nicht Stellen wie Takt 115, 116 der späteren Fassung diese als echt und letztwillig bekundeten, so könnte man beim Vergleich wirklich in Zweifel geraten, ob nicht die abgekürzte Fassung im allgemeinen glücklicher sei; z. B. steigert die Verkürzung in Takt 81 und 82 entschieden den Eindruck. Nur eine erneute Prüfung aller Quellen könnte uns über die angedeuteten Zweifel Gewißheit verschaffen.

No. 3 in e moll. (Jahrg. 15, S. 100, Vorw. S. XXI.) Rust meint, die meisten Varianten rühren wohl von fremder Hand her. Mißtrauen erregen ihm die Quellen, die auf Forkel zurückgehen, weil Forkel Stücke des Wohltemperierten Klaviers verstümmelt habe. Nun hat sich aber herausgestellt, daß Forkel nur die echten früheren Fassungen wiedergibt (das Ausführliche siehe beim Wohltemperierten Klavier, Jahrgang 14). Deshalb wäre es wünschenswert, wenn auch zu diesem Werke die Abweichungen planmäßig und mit Rücksicht auf die Möglichkeit der Umarbeitung zugänglich gemacht würden.

Nach dem 17. Takte fügt Griepenkerl (Peters III, No. 10) nach den Quellen aus Forkels und Kittels Nachlaß einen Takt dazu, den aber Rust verwirft, weil er die zwei- und viertaktige Gliederung durchbreche. Es ist schwer, sich für oder wider Aufnahme zu entscheiden. Rust erinnert (Vorwort S. XXII) an den nachträglichen Takt Schwenkes im ersten Präludium des Wohltemperierten Klaviers, oder an einen ähnlichen Einschub, Jahrgang 15, S. 118, g moll-Fuge (No. 5).

No. 4 in f moll. (Jahrg. 15, S. 104.) Der Anfang des Präludiums erinnert an den Anfang der e moll-Toccata des Jahrgangs 36, S. 47. Erwähnt bei Besprechung dieses Jahrgangs.

No. 5 in g moll. (Jahrg. 15, S. 112, Vorw. S. XXII; Peters III Vorw. S. II.) Griepenkerl berichtet bei Peters (im Vorwort zum 3. Band der Orgelwerke), daß er den 31. Takt des P r ä l u d i u m s auch doppelt mit Wiederholung jeder Figur vorgefunden, nach anderer Quelle aber vereinfacht habe. Rust folgt ihm hierin stillschweigend.

Dagegen hält Rust den S. 118 eingeklammerten Takt der F u g e für ein Einschiebsel, ähnlich dem 18. Takte des e moll-Präludiums No. 3 (siehe dieses). Bei Peters III, S. 53, ist der beanstandete Takt Zeile 2, Takt 3 b—4 a ohne Verdacht aufgenommen.

Noch ist etwas zu erwähnen, was Griepenkerl vorbringt: „Nach dem Präludium zu urteilen, dürfte die Abschrift von Kellner eine frühere Bearbeitung des Meisters sein, die er nachher verbesserte.“ (Ist nur Präludium, oder auch Fuge mehrfach bearbeitet?) Leider stehen weder bei Peters noch in der Bach-Ausgabe nähere Nachweise.

No. 6 in A dur. (Jahrg. 15, S. 120. Vorw. S. XXIII. Peters II, Vorrede S. I und IV.) Vom Präludium und von der Fuge (Peters II, No. 3) teilt Griepenkerl je eine Variante im Vorwort der Peters-Ausgabe vollständig mit. Es handelt sich um andere Lesarten einer „früheren unvollkommeneren Bearbeitung.“ Die Fuge ist dort aber auch anders notiert, nämlich im Dreiachtel- statt Dreiviertel-Takte, und hat 2 Takte mehr, in denen sich der Schluß ausschwingt. Die Viertel der endgültigen, statt Achtel der ersten Fassung erinnern an das 24. Präludium des 2. Teils des Wohltemperierten Klaviers.

No. 8 in d moll (Dorisch). (Jahrg. 15, S. 136. Vorw. S. XXIV.) Griepenkerl im Vorw. S. II zu Bd. III der Peters-Ausgabe macht darauf aufmerksam, daß die vielen verschiedenen Handschriften teilweise die „bessernde Hand des Meisters“ erkennen lassen. Doch müsse er auf Mitteilung der Abweichungen verzichten.

Ob diese Angabe durch die andere Einschätzung der Handschriften, von der Rust im Vorwort zum 15. Jahrgang Rechenschaft gibt, ganz gegenstandslos geworden ist, das wissen wir nicht. Aus dem Gesichtspunkt der Bearbeitungsfrage täte erneute Prüfung der Handschriften not.

No. 9 in d moll. (Jahrg. 15, S. 149, Jahrg. 27, S. 4.) Die F u g e steht, mit einem anderen Präludium, als Violinfuge in g moll in der ersten Sonate für Einzelvioline. Die Art der Bearbeitung bekräftigt durchaus Rusts Ansicht, daß die Orgelfuge (Peters III, No. 4) das spätere Werk sei. Besprochen im Zusammenhang der Sonaten für Einzelvioline.

No. 10 in F dur. (Jahrg. 15, S. 154. Vorw. S. XIV und S. XXVI.) Nach Ansicht Rusts sind außer den 6 großen zusammengehörigen Orgel-Präludien und -Fugen (ein 7. Werk im 3. Teil der Klavierübung) die andern Paare überarbeitet, ergänzt, vervollständigt. So stammt auch dieses Präludium (auch Toccata genannt; Peters III, No. 2) anscheinend aus verschiedenen Zeitabschnitten. Fünf Handschriften enthalten das Werk nur teilweise, zwei vollständig. Weder Griepenkerl bei Peters, noch Rust in der Bach-Ausgabe, teilen die ursprüngliche Fassung mit. Ein Vergleich wäre gerade in diesem Fall gewiß erwünscht. In der späteren Gestalt gehört das Präludium „einer späteren, reiferen Zeit an, als die Fuge, obwohl auch diese den Meister nicht verleugnet.“ Auffallend ist die Verwandtschaft mit Sonate 56 (Breitkopf) von Domenico Scarlatti.

In der Peters-Ausgabe (Peters III, Vorw. S. I und II) berichtet Griepenkerl von der Art und Weise, wie J. L. Krebs in der Toccata gewisse Stellen des Pedals, die einen größeren Umfang voraussetzen, geändert hat. Diese Aenderungen, nicht ohne Interesse, sind in die alte Ausgabe der Firma Peters (Bureau de Musique) übergegangen.

No. 11 in G dur. (Jahrg. 15, S. 169. Vorw. S. XXVII und S. XXX.) Zum 3. Satz der 4. Orgelsonate in e moll ist schon bemerkt worden, daß er, scheint es, zum Mittelsatz zwischen Präludium und Fuge bestimmt war (siehe bei den Orgelsonaten). Was die jetzige Fassung der beiden Sätze betrifft, so unterscheidet Rust viererlei Lesarten, ohne Proben von ihnen zu geben; auch bei Peters (II, No. 2) ist keine Variante vorangestellt.

No. 12 in g moll. (Jahrg. 15, S. 177. Vorw. S. XIV, XV, XXVII, XXVIII.) Peters II, No. 4. Das P r ä l u d i u m ist nach Ansicht Rusts (ähnlich wie Toccata und Fuge in F dur, No. 10, Jahrg. 15) aus einer früheren Arbeit vervollständigt und ergänzt (vermutlich etwas vor 1743). Aus seinen Bemerkungen ist leider nicht zu entnehmen, auf welchen handschriftlichen Stoff seine Meinung gegründet ist. Auch Peters teilt keine frühere Fassung mit.

Die F u g e gehört (nach Rust) unzweifelhaft der Köthener Periode an, die ja mit 1723 schließt. Schon damals — welche Meisterschaft! Eine Handschrift gibt die Fuge in f moll: nach Griepenkerl eine Transposition von fremder Hand. Peters teilt eine Variante der Fuge mit; Umfang und Aufbau sind gleich, nur einzelne Lesarten verschieden.

No. 13 in a moll. (Jahrg. 15, S. 189. Vorw. S. XXIX, XXX.) Das P r ä l u d i u m zeigt in Kellners Handschrift eine frühere, etwas kürzere Gestalt. Statt der ersten 9 Takte vor Eintritt des Pedalbasses waren ursprünglich nur 6 vorhanden. Die 4 Takte ferner, die vom Eintritt des Pedal-E zählen, sind ursprünglich nur durch 3 Takte vertreten. Das Werk (Peters II, No. 8) eröffnet die Reihe der 6 „großen“ Orgelpräludien und Fugen.

No. 15 in C dur. (Jahrg. 15, S. 212. Vorw. S. XVIII und S. XXX.) Zwischen Präludium und Fuge stand ursprünglich als M i t t e l s a t z das a moll-Largo der 5. Orgelsonate. Siehe die Bemerkungen zu dieser Sonate.

Das P r ä l u d i u m (Jahrg. 15, Vorw. S. XXXI. Peters II, Vorw. S. III) ist auch in einer kürzeren Form überliefert, deren Anfang Forkel thematisch angibt. Man wird an die Forkelschen Gestalten der Präludien im 1. Teil des Wohltemperierten Klaviers erinnert. Es fehlen dieser Fassung, die Griepenkerl vollständig mitteilt, Rust nur andeutet, die 3 ersten und die 4 letzten Takte; die bleibenden 24 Takte stimmen im wesentlichen überein.

Also auch unter den bekanntesten 6 Orgelwerken (vergl. das zu Jahrg. 15, No. 10 Gesagte), die im Jahrg. 15 als No. 13 bis 18 zusammengefaßt sind, stehen überarbeitete Stücke älterer Herkunft. Die Präludien in a moll (No. 13) und C dur (No. 15), sagt Rust im Vorwort S. XV, zeigen noch den Formenbau des älteren, nur präludierenden Präludiums.

Griepenkerl berichtet bei Peters (Peters II, Vorrede S. I), auch die F u g e habe „in zwei verschiedenen Bearbeitungen vorgelegen, von denen kaum zweifelhaft war, welche von beiden die letzte Hand des Meisters enthalten möge“: (Fortsetzung folgt.)

Natürliche Tonleitern.

Musiktheoretische Untersuchung von LOTHAR WICHMANN (Berlin-Oberschöneweide).

Der Umstand, daß unser Tonsystem nicht durch eine einzige, in sich abgeschlossene theoretische Betrachtung auf mathematisch-physikalischer Grundlage geschaffen wurde, sondern — sagen wir — vom Tetrachord der Griechen bis zu seiner heutigen Gestalt eine jahrhundertelange Entwickelung durchmachen mußte, hat zur Folge gehabt, daß man immer wieder versucht hat, es zu ändern, weiter auszugestalten, um vielleicht gewissen Mängeln, die ihm anhaften, abhelfen zu können. Die Möglichkeit eines solchen Umoder Ausbaues ist an sich deshalb durchaus nicht von der Hand zu weisen, weil sich bei der historischen Entwickelung mehrere Umstände vorfinden, die — rein äußerlich betrachtet — Willkürlichkeiten sind, die daher vielleicht ebensogut durch etwas anderes ersetzt werden könnten. Ich erinnere z. B. an die Art, wie die Griechen ihrem ersten Tetrachord (etwa c, d, e, f) ein zweites anfügten und den Unterschied zwischen dem letzten Tone des ersten und dem Anfangston des zweiten gleich dem der ersten beiden Töne (c und d) machten. In allen Lehrbüchern, die dem jungen Musiker in die Hand kommen, steht dies einfach als Tatsache angegeben. Warum nahm man nicht den Unterschied von e nach f?

Als dann weit später der Wunsch, von jedem Tone der Tonfolge (c, d, e.. usw.) eine gleichartige Tonfolge beginnen und so Gesänge beliebig höher oder tiefer legen zu können, zur Einschaltung von Zwischentönen führte, war wiederum die Beschränkung ihrer Anzahl auf fünf und eine dementsprechende gegenseitige Anpassung (Temperierung) äußerlich betrachtet Willkür. Denn unser Gehör vermag sehr wohl eine größere Zahl von Zwischentönen zwischen zwei aufeinander folgenden (c und d, d und e... usw.) zu unterscheiden. Es ist also nur ein Kompromiß, das ausreichend erscheint. Könnte man es nicht ebensogut oder vielleicht besser anders gestalten?

Diese beiden Beispiele mögen genügen, um klarzulegen, woher es kommen mag, daß von Zeit zu Zeit immer wieder Versuche gemacht werden, eine weitere Ausgestaltung des Tonsystems zu erreichen. Erst vor wenigen Jahren erwog ein hervorragender Musiker in einer Broschüre die Möglichkeit, nein, die Notwendigkeit, im Tonsystem Unterschiede zwischen cis und des, dis und es, eis und f usw. durch Einfügung weiterer Töne herzustellen. Er befürwortete die „Dritteilung" der ganzen Töne. Man würde übrigens dann sieben neue Töne brauchen und so 19 Töne (statt unserer 12) in einer Oktave erhalten.

Ich habe inzwischen an anderer Stelle in dieser Zeitschrift[1] nachweisen können, daß sich allein aus der Forderung der Temperierung und jener anderen physikalischen, daß zu jedem Ton seine physikalisch und damit auch musikalisch nächstverwandten Töne in möglichster Reinheit vorhanden sein müssen, durch mathematische Betrachtung unser und n u r unser 12-System ergibt.

Nachdem ich so, unbekümmert um die historische Entwickelung, unser heute geltendes Tonsystem als das einzige natürliche und praktisch berechtigte erwiesen habe, kann ich dazu übergehen, eine andere musiktheoretische Frage zu erörtern, nämlich die der T o n l e i t e r n. Denn auch hier stößt man immer wieder auf Versuche, neue Formen zu bilden, weil eben auch der üblichen Bildungsweise der Tonleitern Willkürlichkeiten anhaften.

Der Studierende der Musik bekommt nämlich gewöhnlich in den Lehrbüchern über allgemeine Musiklehre und Akustik ohne eine weitere Erörterung sowohl das Tonsystem als auch die Tonleitern „fertig zum Gebrauch" überreicht. Mitunter findet sich wohl in einem Anhange ganz hinten am Ende des Buches ein Abriß der geschichtlichen Entwickelung des Systems. Aber gerade diese vermag den d e n k e n d e n jungen Musiker nicht von der Einzigartigkeit des Systems zu überzeugen. Im Gegenteil; er beginnt zu zweifeln und verbringt, besonders wenn er nicht hinreichend in der Behandlung mathematischer und physikalischer Probleme geübt ist, nutzlos viel Zeit damit, der Welt ein neues, ein vollkommenes, ein aus einem Guß geschaffenes System, s e i n System zu schenken. —

Ich will also natürliche, d. h. physikalisch-mathematisch begründete Tonleitern aufstellen.

Was ist eine „Tonleiter"? Ich greife da irgend eine der verbreiteten Musiklehren aus meinem Bücherschrank und zitiere aus ihr: „Unter Tonleiter wird die stufenweise Aufeinanderfolge von Tönen verstanden. Dabei können Ganzwie Halbtonschritte Verwendung finden....; auch ist jede beliebige Anordnung von Tonstufen denkbar." Ist damit der Sinn des Wortes erschöpft? Soll man wirklich kleine und große Sprünge je nach Belieben willkürlich aneinanderreihen dürfen? Nein! Im Wort „Tonleiter" liegt mehr, nur ist uns heute der Begriff verwischt worden. E i n e T o n l e i t e r i s t e i n e R e i h e n f o l g e v o n T ö n e n, d u r c h d i e — v o n e i n e m G r u n d t o n b e g i n n e n d — d e r H ö r e r a u f e i n e m u s i k a l i s c h - n a t ü r l i c h e, a l s o p h y s i k a l i s c h u n d m a t h e m a t i s c h b e g r ü n d e t e W e i s e z u r O k t a v e d e s G r u n d t o n e s e m p o r g e l e i t e t w i r d.

Die Methode, der Plan, nach dem die Einschaltung der „Sprossen" zwischen Grundton und Oktave erfolgt, darf nicht irgendwie willkürlich erdacht werden. Denn wollte man etwa „Leitung durch ganze Töne" als Plan aufstellen, so erhielte man eine Tonfolge (z. B. c d e fis gis ais c'), die unserem natürlichen Empfinden so stark zuwiderläuft, daß es ein besonderes Kunststück ist, sie ohne Unterstützung eines Instrumentes zu singen. Man hat wohl eine Ton f o l g e aber keine Ton l e i t e r geschaffen; der benutzte Plan ist nämlich physikalisch unbegründet, ist daher musikalisch Willkür.

Denn aus der Eigentümlichkeit unseres Gehörs, mehrere Töne stets im Verhältnis ihrer Schwingungszahlen aufzufassen, folgt, daß wir nicht etwa die Anzahl der Tasten (so war es doch aber im letzten Bespiel!), sondern die Schwingungsverhältnisse der Klänge, ihre sogen. r e l a t i v e n Schwingungszahlen bei der Bestimmung der Zwischenstufen verwenden müssen. Wir wollen zur bequemeren Ausdrucksweise den Ausgangston mit c, die Oktave mit c' bezeichnen und die relative Schwingungszahl des ersteren gleich 1, die seiner Oktave also gleich 2 setzen.

Ferner müssen wir, um uns vor Fehlschlüssen zu bewahren, sehr wohl bedenken, daß die Schwingungszahlen der Töne in unserem System irrationale Kompromisse darstellen, daß im besonderen zu jedem Ton (abgesehen von der Oktave) seine nächstverwandten Töne (Quinte, Quart, große Terz, Sexte, kleine Terz) die vom Ohr gewünschten, weil physikalisch begründeten Schwingungsverhältnisse nicht in vollkommener Reinheit, sondern nur angenähert richtig vorhanden sind. Wir müssen daher bei den Berechnungen und erst recht bei den Ergebnissen aus ihnen nur die genauen, theoretischen und rationalen Werte der Schwingungsverhältnisse berücksichtigen, ungenaue und irrationale Werte aber ausschließen, weil durch sie die tatsächlichen exakten Resultate verzerrt werden würden.

Erst dann dürfen wir prüfen, ob dem theoretischen klaren Ergebnis ein Kompromißton unseres Systems entspricht.

Zur leichteren Orientierung stelle ich in der folgenden Tabelle 1 die nötigen Werte der zum Grundton direkt verwandten Töne nach dem Grade der Verwandtschaft zusammen[2] und füge noch einige andere, im zweiten Grade verwandte Töne hinzu, die im Gange der Untersuchung gebraucht werden. Endlich ist in der Tabelle noch in jedem Falle der theoretische Wert in Dezimalbruchform dem zugehörigen Werte unseres temperierten Systems gegenübergestellt.

Sucht man mathematisch zu zwei Größen a und b einen Mittelwert, so gibt es drei Möglichkeiten:

1. das arithmetische Mittel, $x = \frac{1}{2}(a + b)$,
2. das harmonische Mittel, $y = 2ab : (a + b)$,
3. das geometrische Mittel, $z = \sqrt{a \cdot b}$.

Von diesen ist aber, wie leicht nachzuprüfen, das letzte für die in unserer Untersuchung auftretenden Werte a und b stets irrational, also unbestimmt, so daß es nicht in Betracht kommen kann. Die beiden anderen Mittel aber ergeben natürlich immer genau bestimmbare Brüche.

Für den Grundton (a = 1) und die Oktave (b = 2) erhält man dann $x = \frac{3}{2}$ und $y = \frac{4}{3}$. Das arithmetische Mittel x ergibt also exakt (nach

Tabelle 1.

Verwandtschaft 1. Grades.				Verwandtschaft 2. Grades.			
Intervall	Theor. Schw.-V.	Theor. Schwing.-V. als Dezimalbruch	Schwing.-V. im 12-System	Intervall	Theor. Schw.-V.	Theor. Schwing.-V. als Dezimalbruch	Schwing.-V. im 12-System
Quinte	$\frac{3}{2}$	1,500	1,4983	kl. Sexte[1]	$\frac{8}{5}$	1,600	1,5874
Quart	$\frac{4}{3}$	1,333...	1,3348	gr. Septime[2]	$\frac{15}{8}$	1,875	1,8877
gr. Terz	$\frac{5}{4}$	1,250	1,2599	kl. Septime[3]	$\frac{9}{5}$	1,800	1,7818
gr. Sexte	$\frac{5}{3}$	1,666...	1,6817	gr. Sekunde[4]	$\frac{9}{8}$	1,125	1,1224
kl. Terz	$\frac{6}{5}$	1,200	1,1892	—	—	—	—

[1] kl. Terz der Quart ($\frac{4}{3} \cdot \frac{6}{5}$). [2] gr. Terz der Quinte ($\frac{3}{2} \cdot \frac{5}{4}$). [3] kl. Terz der Quinte ($\frac{3}{2} \cdot \frac{6}{5}$). [4] Quinte der Quinte ($\frac{3}{2} \cdot \frac{3}{2}$), zurückverlegt um eine Oktave (:2).

[1] „Natürliche Tonsysteme", 35. Jahrgang 1914, Heft 11 der „Neuen Musik-Ztg".

[2] Zur näheren Begründung weise ich nochmals auf meine oben zitierte Arbeit in dieser Zeitschrift hin.

Tab. 1) die Quinte, ebenso das harmonische Mittel y die Quart des Grundtons; beiden entsprechen mit fast vollkommener Reinheit Töne im 12-System. Für die Einschaltung einer „Sprosse" haben wir daher folgende Möglichkeiten:

(A) I. c—g—c′ und II. c—f—c′.

Nun geht es noch einmal auf die gleiche Weise weiter. Es sind nämlich abermals durch eine Sprosse auszufüllen zwei Quintintervalle (c—g und f—c′) und zwei Quartintervalle (g—c′ und c—f). Die Tabelle 2 zeigt das Ergebnis, das ohne Mühe durch Ausrechnung und Vergleich mit Tabelle 1 nachgeprüft werden kann. **Besonders wertvoll ist hierbei die Entdeckung, daß für das Intervall der Quart kein Ton für die Ausfüllung mittels einer Sprosse vorhanden ist; eine Quart wird also durch mindestens zwei Stufen ausgefüllt werden müssen**, die wir auf anderem Wege finden werden.

Tabelle 2.

Intervall	a	b	arithm. M.		harm. M.	
Quinte	1 (c)	$\frac{3}{2}$ (g)	$\frac{5}{4}$	e	$\frac{6}{5}$	es
	$\frac{4}{3}$ (f)	2 (c′)	$\frac{5}{3}$	a	$\frac{8}{5}$	as
Quart	$\frac{3}{2}$ (g)	2 (c′)	$\frac{7}{4}$	—	$\frac{12}{7}$	—
	1 (c)	$\frac{4}{3}$ (f)	$\frac{7}{6}$	—	$\frac{8}{7}$	—

Wir erhalten daher:

(B) I. 1) c—e—g—c′ und 2) c—es—g—c′
II. 1) c—f—a—c′ und 2) c—f—as—c′

Hiervon gehören gemäß ihrer Entstehungsweise I,1 und II,1 (Einschaltung der gr. Terz) und ebenso I,2 und II,2 (Einschaltung der kl. Terz) zusammen. Spielen, oder noch besser: singen wir diese „Tonleitern", so steigen wir besonders bei I,1 und II,1 mit einer wunderbaren Selbstverständlichkeit von einer Sprosse zur andern empor; nichts scheint uns natürlicher als eine solche Tonfolge. Aber auch bei I,2 und II,2 treffen wir ohne besondere Mühe die einzelnen Stufen; nur bei der kl. Terz müssen wir ein wenig achtgeben, daß wir nicht „fehltreten". Die Erklärung dafür ist aus der Verwandtschaft der Töne (Tab. 1) sofort zu geben. Ja, die Töne sind auch bei jeder einzelnen Leiter überdies unter sich nahe verwandt. Darum klingen uns in jedem einzelnen Falle die Töne nicht nur **nacheinander** äußerst angenehm, sondern auch **nebeneinander** bei gleichzeitigem Ertönen.

Wir können daraus abermals den Schluß ziehen, daß **in der Musik der größeren physikalischen Verwandtschaft** (zunächst zum Grundton, sodann zur Quinte und Quart) **auch die größere „Natürlichkeit"** entspricht.

Da wir die Quarten (g—c′ und c—f) zunächst nicht ausfüllen können, wollen wir bei den erhaltenen Leitern wenigstens die andern Intervalle mit weiteren Zwischenstufen versehen. Zuerst haben wir da einige große Terzen (c—e, f—a; es—g, as—c′) auszufüllen. Tabelle 3 zeigt das Ergebnis der Berechnungen.

Tabelle 3.

Intervall	a	b	arithm. M.		harm. M.	
c—e	1	$\frac{5}{4}$	$\frac{9}{8}$	d	$\frac{10}{9}$	—
f—a	$\frac{4}{3}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{3}{2}$	g	$\frac{40}{27}$	—
es—g	$\frac{6}{5}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{27}{20}$	—	$\frac{4}{3}$	f
as—c′	$\frac{8}{5}$	2	$\frac{9}{5}$	b	$\frac{16}{9}$	—

Damit erhalten die nach ihrer Bildungsweise zusammengehörigen Tonleitern (B) I,1 und II,1 folgende, allerdings noch unfertige Ausgestaltung:

I,1. c—d—e—g———c′ und II,1. c———f—g—a—c′.

In der zweiten Folge tritt nun die Sprosse g auf, und wir wissen aus I,1, daß dazu als Zwischenstufe e, infolgedessen zu c und e die Zwischenstufe d gehört. Anderseits erkennen wir dann, daß in I,1 zwischen e und g der Ton f einzuschalten ist. Damit verschmelzen beide Tonleitern — denn f hat wiederum a zur Folge — gleichsam durch „Addition" zu der einen Form: c d e f g a—c′.

In ein Quartintervall — das erkannten wir vorhin — müssen aber zwei Stufen eingeschoben werden. Welche fehlt nun zwischen a und c′ noch? Das oben erwähnte musikalische Naturgesetz: „der enger verwandte Ton erhält vor dem entfernter verwandten den Vorrang" schreibt es uns scharf und eindeutig vor! Da b die kl. Terz, h aber die gr. Terz der Quinte des Grundtons ist, **muß** h eingeschaltet werden.

Unter den gleichen Gesichtspunkten sind nun die anderen Tonleitern zu betrachten (B und Tab. 3):

I,2. c—es—f—g— c′ und II,2. c f—as—b—c′

Ihre „Addition" ergibt als Tonfolge

c———es f g as b c′,

wo ebenfalls in dem Quartintervall c—f noch ein Ton zwischen c und es fehlt. Des oder d? Das ist hier die Frage. Die nähere Verwandtschaft gibt wieder den Ausschlag: d ist einzufügen. Da sich jetzt bei den gewonnenen Tonleitern stets an zwei Stellen Halbtonstufen vorfinden, ist eine weitere **gleichmäßige** Ausfüllung nicht mehr möglich. Also:

Es gibt von einem Grundton (etwa c) aus zwei natürliche Tonleitern:

1. c—d—e—f—g—a—h—c′ und
2. c—d—es—f—g—as—b—c′.

In der modernen Musik aber werden bekanntlich außer diesen beiden „reinen" Tonleitern (dur und moll) noch eine ganze Anzahl anderer unterschieden, so z. B. zwei harmonische, zwei melodische, zwei mit doppeltem Leitton u. a. Diese kann man daher **nicht** als natürliche, sondern nur als künstliche Tonleitern bezeichnen. Schon das Ohr gibt uns darin recht, wenn wir sie spielen oder singen. An sehr vielen Stellen möchte die Stimme anders weiter als sie soll, oder - falls wir richtig singen — schwebt uns unbewußt nicht der Ausgangston, sondern ein ganz anderer als Grundton vor, zu dem wir die anderen Stufen in Beziehung bringen. Tatsächlich ist ja auch bei der Bildungsweise dieser Tonfolgen gar nicht der Gedanke vorherrschend gewesen, den Grundton „leiten" zu wollen. Man hat vielmehr einen Dreiklang genommen, an beiden Enden je einen andern Dreiklang angehängt und darauf alle vorkommenden Töne in die Oktave des ersten Dreiklanges hinauf- oder hinabgelegt. Daß man auf diese Weise unter den vielen künstlichen Tonfolgen auch die beiden natürlichen Tonleitern erhielt, ist nur der wunderbaren inneren Geschlossenheit unseres Tonsystems zu danken.

Hans Heiling von Heinrich Marschner.

Von E. de Glimes (Dresden).

Kürzlich hat man im Dresdener Opernhause Marschners geniale und deshalb unsterbliche Oper „Hans Heiling" neu einstudiert und mit durchschlagendem Erfolge zur Aufführung gebracht. Jahrelang ist es der persönlichen Abneigung eines musikalischen Diktators in Dresden möglich gewesen, ein solches Werk der Oeffentlichkeit fernzuhalten; der Mann mußte erst sterben, damit „Hans Heiling" wieder lebendig würde. *Reiner* dirigierte geistvoll und feurig, das berühmte Orchester spielte, wie in seinen besten Zeiten, einfach wundervoll, *Plaschke* bot in der Titelrolle namentlich gesanglich eine ganz hervorragende Leistung, und auch an den anderen Solisten konnte man viel Freude haben. Die so wichtigen, prachtvoll lebendigen Chöre waren sorgfältig vorbereitet, und zu dem allen einige Bühnenbilder von bestrickendem Reize geschaffen worden. So konnte denn bei den herrlichen Eigenschaften der Oper, dem heutigen Tiefstande der dramatischen Musik und unserem Hunger nach edler Melodik, nach Reichtum, Wahrheit, Tiefe der Empfindung und der Ideen ein großer Erfolg gar nicht ausbleiben. So, das war der lichte Introitus — nun kommt die trübe Kehrseite, um derentwillen dieser Aufsatz geschrieben ward. Neun Tage nach jener denkwürdigen Aufführung wurde die Oper wieder gegeben und — der Besuch war trotz dem Sonntage mäßig, der Beifall ziemlich spärlich und es war nicht schwer vorauszusehen, daß die Partitur binnen kurzem wieder in den Schrank wandern würde, um danach, wie früher, kaum mehr als einoder zweimal im Jahre anstandshalber und als Lückenbüßer wieder hervorgeholt zu werden. Wer nun aber von dem Werte des Werkes und seiner Bedeutung für unsere Zeit überzeugt ist, muß sich schmerzlich bewegt nach den Gründen dieser auffallenden Wahrnehmung fragen. Da hebt nun das alte, traurige Lied an: die erste Aufführung war so gut besucht, weil der Reiz der Neuheit lockte, weil man Plaschke als Heiling und Reiner als Dirigenten der Oper sehen wollte, weil die alten Bewunderer des Heiling, die sich diese Oper so lange gewünscht hatten, vermutlich vollzählig vertreten

waren und die ständigen Neuheitenbesucher nicht minder. Und woher der durchschlagende Erfolg? Nun — die Liebhaber des Werkes bejubelten dieses, die Mehrzahl bejubelte die Sänger, Orchester, Dirigenten, die neue „Aufmachung", und der Rest, nun der machte eben mit, wie man so schön zu sagen pflegt. Weiter: Weshalb war die zweite Aufführung trotz Sonntag schlecht besucht und beifallsarm? Sehr einfach: Der Reiz der Neuheit war schon dahin; die Liebhaber und Neuheitenbesucher fehlten, und ein Publikum war vertreten, das im großen und ganzen weder musikalisch, noch vorurteilslos und auch vorbereitet genug war, um die Schönheiten dieser Oper einigermaßen erfassen zu können. Auf „Carmen", „Bohème", „Bajazzo", „Tannhäuser", „Lohengrin" usw. sind sie eingestellt, nicht aber auf den „Heiling". Hier hätte die Tageskritik ein wenig nachhelfen können, vorbereitend und nach der Aufführung. Sie tat es nicht. Sie war wohlwollend, sehr wohlwollend sogar, aber von der Wichtigkeit ihrer Aufgabe durchaus nicht durchdrungen. Sie zeigte sich, wie zu erwarten war, selbst als zu wenig eingestellt auf den „Heiling". Sie ist ja auch vollauf mit der Verdauung der modernsten Opernmusik beschäftigt. Was soll ihr da „Hans Heiling"? Und Marschner? Der ist doch längst erledigt! Siehe Musikgeschichte: Nachahmer Webers, ein tüchtiges, etwas philiströses Talent. Dafür haben wir nicht viel Zeit und noch weniger Platz im Blatte. Fest eingeklemmt sitzt der weitaus größte Teil der Kritik in seinen alten Vorurteilen und verstopft sich lieber die Ohren, als daß er sich entschlöße, umzulernen. Da hätte er viel zu tun! Drum dürfte es nicht unangebracht sein, ihm und der großen Menge einmal die Bedeutung des „Heiling" an sich und für unsere Zeit in das rechte Licht zu setzen; hilft es nicht, so schadet's auch nicht: semper aliquid haeret. Also Marschner ist so wenig ein Nachahmer Webers, wie Weber ein Nachahmer Mozarts und Wagner ein Nachahmer Marschners ist. Marschner ist ein dramatisches Genie wie Mozart, Weber und Wagner und als solches himmelhoch über jede bloße Nachahmung erhaben. Sein Heiling insbesondere steht auf einer solchen ragenden Höhe, daß nur ganz wenige Opern überhaupt an ihn heranreichen; in mancher Hinsicht ist er sogar einzig. „Ha," höre ich überlegenen Tones rufen, „schon sein Textbuch macht ihn für unsere Zeit unmöglich, diese alberne, veraltete Geistergeschichte!" Gut gebrüllt! Damit kommen wir sogleich zu einem Kernpunkte: Dieses Textbuch ist keine alberne und veraltete Geistergeschichte, wie der Stumpfsinn immer wiederholt, sondern eine der ergreifendsten Operndichtungen aller Zeiten! Sonst wäre die Oper allerdings längst gerichtet, wie die meisten anderen alten und neuen Opern. Dieses Textbuch ist ein Meisterwerk von Anfang bis zum Ende, und wir gehen wohl kaum fehl, wenn wir annehmen, daß dem Genie Marschner ein gewichtiger Anteil an der endgültigen Fassung zufällt. Es ist schlimm, daß man heute noch auf die Symbolik in der Gestalt des Heiling hinweisen muß. Dieser Heiling ist ein tiefsinniger, bedeutender, ein genialer Mensch, den kaum noch andere Fäden mit der Erde und der Menschheit verbinden, als Liebe und Sehnsucht zum Licht, zur Sonne, zur Natur und zum Weibe, d. h. zum naiven, unschuldigen, poesieumflossenen Mädchentume, nicht etwa zur „modernen Frau". Als einsamer, großer Mensch muß er natürlich gänzlich unverstanden bleiben und mit seiner grenzenlosen Liebe und Sehnsucht kläglich zugrunde gehen. Das ist ein Ewigkeitsthema, das jeden Menschen, der sich mit Recht nicht zur großen Masse zählt, auf das tiefste erschüttern muß, und auch auf jedes andere, unvoreingenommene Gemüt seine rührende Wirkung nicht verfehlen kann. „Die Königin aber und die Kobolde?" Das sind die tiefen, dunklen Stimmen in unserer Brust, die ewigen, rätselhaften. Alles aber, was sonst noch im Textbuche steht, hat nie einen Feind gehabt, aber viele begeisterte Bewunderer, die lichten, strahlenden Bilder von der Erde Schönheit und Lust. Mir ist immer, als müsse, wer den ersten Teil des „Faust" recht versteht, auch die „Heiling"-Dichtung lieben und bewundern. Soweit das „Textbuch", soll heißen in Zukunft: die hohe, ergreifende Dichtung. Der Musik des „Heiling" im Gegensatze hierzu hat es an Anerkennung nie gefehlt, in manchen Stücken auch kaum je an Bewunderung; auf die dämonische Gewalt der Heiling- und Geisterszenen ist oft hingewiesen worden, ebenso auf Mutter Gertruds einzigartiges Melodram, auf die köstliche Bauernmusik und von verständiger Seite auch auf den Wohllaut, die Innigkeit und Grazie der Liebeslyrik. Wie unbeschreiblich hoch aber diese Musik eigentlich steht, daß sie in vieler Hinsicht Weber übertrifft und Wagner samt der Neuzeit unerreichbar blieb, davon hat man nie etwas gelesen; stand es doch fest, Marschner habe Weber nie erreicht und sei dann von Wagner gewissermaßen erledigt worden. Aber die Zeit ist da, da viele andere Dinge eher erledigt werden dürften als Marschnersche Musik, z. B. auch die Wagner gedankenlos nachgeplapperte Behauptung, daß in einer richtigen Oper überhaupt kein gesprochenes Wort vorkommen dürfe. Die Zeit wird darüber hinweggehen, wie über so vieles andere; mit demselben Rechte nämlich könnte man behaupten, daß in einer richtigen Oper der Ton vom Worte abgelöst werden müsse wegen der sonst zuweilen unvermeidlichen Ermüdung und Langeweile. Man denke sich übrigens einmal Gertruds Worte im Melodrame gesungen; wo bliebe die Eigenart der Wirkung? Ja, auf Kontraste verstand sich Marschner wie kein anderer! Die Zeit hat bewiesen, daß viel von dem, was Wagner als unkünstlerisch aus der Oper verbannt hat, zur Hintertür wieder hereingekommen ist, eben weil es unkünstlerisch nur nach Wagners Meinung gewesen ist. Arien, Ensembles, Chöre, Finales usw. werden ewiges Leben haben, Marschner aber wird als letzter Großmeister in diesen Formen strahlend dastehen, wie die wundervollen Maler seiner Zeit, die man auch erst wieder hat entdecken müssen, und die Opernmusik der Zukunft wird am besten an den „Heiling" anknüpfen. Meisteropern sind nur sehr wenige im Laufe der Jahrhunderte geschrieben worden; die ausländischen scheiden als hohl oder gemütsarm, d. h. undeutsch, aus; Mozarts Meisterwerke liegen etwas weit zurück und Beethovens „Fidelio" leidet am Mangel wirksamer Kontraste. (Na, na! Die Schriftleitung.) Bliebe Webers „Freischütz". Aber hat schon einmal jemand behauptet, daß der Text von Kind ein Meisterwerk sei? Ist die Geschichte von Samiel, Kaspar und Max dramatisch wirksam, kann sie ergreifen, erschüttern? Ist es nicht eigentlich nur die Musik und das romantische Beiwerk der Handlung, die uns begeistern? „Heiling" dagegen ist ein Werk aus einem Gusse; da gibt's keine langweiligen Stellen, der „Freischütz" ist in der Tat übertroffen. Ganz abgesehen von den geheimnisvollen Tiefen im „Heiling", die man im „Freischütz" vergeblich sucht. Wagner hat sich den „Heiling" im „Fliegenden Holländer" zum Muster genommen. Hat er ihn erreicht? Nein, denn er war, rein musikalisch, gegen Marschner doch nur ein armer Schlucker, und zudem fehlt es auch der „Holländer"-Dichtung an Sonnenschein; sie ist zu sehr grau in grau. Man vergleiche übrigens einmal des „Holländers" großen Monolog mit der ersten großen Arie des „Heiling"; nehmt dem „Holländer" die prachtvolle Instrumentation und seht, was bleibt: Oede Deklamation! Man nimmt das besonders gut wahr, wenn man die Sachen am Klaviere spielt und singt. Deshalb bleiben „Holländer", „Freischütz" usw. natürlich dennoch Meisterwerke; es war nur darauf hinzuweisen, daß Marschners „Hans Heiling" ihnen mindestens ebenbürtig ist, und daß die Zukunftsmusik aus den angegebenen Gründen wahrscheinlich am besten täte, an den „Heiling" zu knüpfen. Marschner hat, wie bekannt, noch zwei weitere Meisterwerke geschrieben: Den „Vampyr" und den „Templer und die Jüdin". Der „Vampyr" ist ganz aus demselben Holze geschnitzt wie der „Heiling"; auch seine Zeit wird wiederkommen; die Musik ist durchaus genial und das Textbuch bedeutsam wie beim „Heiling". Der Mann der „modernen" Bildung sieht freilich nichts als eine Gespenster- und Gruselgeschichte; andere aber ahnen eine wundersame Tragödie, die der vom „Heiling" kaum etwas nachgibt. Und dann der „Templer". Hans Pfitzner hat ihn neu bearbeitet. Man hat das ruhig konstatiert, ohne darüber nachzudenken, was einen Mann vom Range und der Bedeutung eines Pfitzner wohl dazu bewogen haben könnte. Es galt, hier eben einen kostbaren Schatz zu heben. Die Tiefen im Lande fangen an, einen neuen Weg zu gehen; fangen an, über die vermeintliche Freiheit des Willens zu lächeln und über den Monismus. Sie kommen ins Reich des Wunderbaren, stoßen auch auf Marschners Werke, setzen sich aufs neue mit ihnen auseinander und werden die Allgemeinheit zwingen, ihren Weg zu gehen, den Weg des Heiles. Zum Schlusse: Wenn im vorstehenden Einzelheiten des „Freischütz" und des „Holländer" beanstandet wurden, so geschah es, weil man besonders diese Opern immer wieder gegen den Heiling ausgespielt hat, und weil Marschner nicht an die ihm gebührende Stelle kommen kann, bevor man nicht erkannt hat, daß er in seinen besten Werken dramatischer ist als Weber und musikalisch reicher als Wagner. Die Wendung gegen den Monismus aber war nötig, weil er, verflachend und unfruchtbar wie aller Materialismus, jede Zukunftswirkung der Marschnerschen Musik unmöglich macht; erst wenn wieder eine tiefere und ahnungsvollere Welt- und Menschenbetrachtung Platz gegriffen haben wird, wird Marschner wieder wahrhaft lebendig werden und beseligend wirken können. Opern in der Art Richard Wagners zu schreiben, hat man aufgegeben, schon weil dazu eine gar zu seltene Vereinigung von Können notwendig ist. Die Opernmusik von Richard Strauß aber scheint mir, trotz glänzender Einzelheiten, als Ganzes, gleich dem Futurismus in der Malerei, doch keine Zukunft zu haben; wer vom Gegenteile überzeugt ist, für den ist dieser Aufsatz natürlich nicht geschrieben.[1]

---

[1] Ja, warum denn nicht! Die Schriftleitung ist nicht überall mit dem Herrn Verf. einverstanden. Die „N. M.-Z." soll aber kein Parteiblatt sein, und so nahm sie den Aufsatz wegen des berechtigten Hinweises auf den zu Unrecht vernachlässigten Marschner gerne auf, auch wenn ihr u. a. der Angriff gegen den Monismus im allgemeinen und an dieser Stelle besonders nicht recht am Platze schien. Man kann nämlich Monist sein und trotzdem den „Heiling" von Herzen lieben und verehren. Exempla docent . . .

Wilhelm Mauke.

Eine offene Plauderei über ihn von ihm selbst.

„Frohwalt darf ich nicht sein,
Doch Wehwalt muß ich mich nennen.“



Wenn ich der freundlichen Aufforderung der Schriftleitung der „N. M.-Z.“, hier ein paar Daten aus meinem Leben, ein paar Worte über mein Schaffen, meine Hoffnungen und Enttäuschungen, mein Hassen und Lieben sagen zu sollen, folge, so bitte ich das nicht im doktrinär-akademisch-langweiligen Vortragsstile einer „Selbstbiographie“ tun zu dürfen, sondern persönlich, frei, meinetwegen vogelfrei, oder impressionistisch, wie man vor dem Kriege zu sagen pflegte und wie es der Künstler als Stimmungsmensch immer halten soll.

Sproß einer alten Hamburgischen Patrizierfamilie bin ich in meinem Leben immer weiter heruntergekommen, wenigstens auf der Landkarte von Norden nach Süden gerutscht: Hamburg, Leipzig, München, Basel waren die Hauptstationen. Wie so viele junge Musiker, die dem Gotte in ihrem Busen folgen und dem Elternhause den Rücken drehen mußten (die Eltern hatten ja im Grunde ganz recht!), galt auch ich meiner Familie als verlorener Sohn von dem Momente an, da ich den sicheren bürgerlichen Hafen des medizinischen Brotstudiums verließ, um auf ziellosem schwankem Kahne in das wilde Meer des freien brotlosen Künstlertumes zu steuern. „Ein verheirateter Konservatorist mit Schmissen!“ schrieb mir hohnvoll mein guter alter Herr im Jahre 1890 nach München. Und damit war ich für das korrekte Bürgertum als unmögliche, als utopistische Figur charakterisiert. Aber von jeher imponierte mir das Stockmann-Wort aus Ibsens Volksfeind: „Der stärkste Mann der Welt ist der, welcher allein steht.“ Vorläufig saß nun freilich der verheiratete Konservatorist mit Schmissen und angehende stärkste Mann auf der harten Kontrapunktbank der Königl. Musikschule in der bayerischen Kunst- und Biermetropole (auf der gleichen Bank saßen die zwei Deutsch-Italiener, der kleine Franchetti und der große Wolf-Ferrari, mit dem mich später Bande innigster künstlerischer und ästhetischer Wahlverwandtschaft verknüpfen sollten), um mir vom seligen Geheimrat v. Rheinberger, den Wagner mit Recht den „großen Unlehrer seiner Kunst“ genannt hat, die Geheimnisse des vierstimmigen Satzes an klassischen und noch verstaubteren Musterbeispielen und gar die Regeln der „korrekten“ Instrumentation erläutern zu lassen. Vorher hatten das im lustigen Basel mit größerem Glücke Hans Huber und der vortreffliche Kantor Ludwig Löw getan.



Wilhelm Mauke und Gattin.
Kester & Co., photogr. Verlag, München.

Es kamen die großen seelischen Umwandlungen und Umwertungen, Läuterungen und Prüfungen, die die Natur, die Liebe, der erste tiefere Einblick in das Wunderreich der Kunst, der persönliche oder geistige Verkehr mit großen Menschen und Menschheitsführern in der empfänglichen Brust eines jungen Daseinspilgers hervorbringen. In den neunziger Jahren wurden die Grundlinien meines menschlichen und künstlerischen Wesens mit stählerner Unverrückbarkeit geschmiedet. Die Alpen, das Meer, die Sphärenmusik der seligen Höhen, die Liebe zu einer edlen Frau, die ich mit Bitternissen mir als Lebensgefährtin erringen mußte; Nietzsche, Liliencron, Michael Georg Conrad (und seine „Gesellschaft“), Hugo Wolf, Bruckner, Wolf-Ferrari und Richard Strauß taten diese Hammerschläge . . .

Wie ein Blitz durchzuckte es mich, als ich als ideale Fortsetzung des Stockmann-Mottos das Nietzsche-Wort las: „Einsamkeit, du Schmerz, mein höchstes Glück, hier ist dein Reich.“ Die freigewählte Einsamkeit wurde auch meines Lebens Glück und Schmerz. Erst die in Nacktheit oder Lederhosen selbst errungene See- und Gipfeleinsamkeit, dann die seelische Einsamkeit, zuletzt die gesellschaftliche Einsamkeit.

Fern halte gerne ich mich von der Zunft, von Kollegen. (Hier muß ich eine Randbemerkung machen. Gibt es für einen Komponisten überhaupt „Kollegen“? Sie sind ja allerdings interessenwirtschaftlich inkorporiert in der „Genossenschaft deutscher Tonsetzer“. Wer ist überhaupt im Ernst Komponist? Das schnurrigste, widerspruchsvollste, komplizierteste Huhn unter allen Eigenbrödlern des Parnasses. Niemals zoon politikon. Gänzlich asozial. Ganz im Dienste des Unbewußten, Mystiker, ein Schmerzenkocher, der das Golgatha des Martyriums zwischen Welt und Wille reichlich genießt, der aber für die heimlichen Wonnen des Schaffens, für die inhaltseligen Lebensstunden, in denen er eigene Werke in guter Ausführung hört, mit keinem Könige tauscht. Er hält Zwiesprache mit Sonne und Mond, greift nach den Sternen, ist für Weib und Kind ungenießbar, und weiß, daß lebenslänglicher Umgang mit dem mystischen Doppelwesen Ton sehr unheilvoll ist. Er dichtet Opern und Symphonien, Chorwerke und weiß, daß sie totes Notenpapier bleiben. Wofern er nicht zum Ringe der zahlungsfähigen Talente gehört und sich Aufführungen kaufen kann, muß er sich in der Regel zeitlebens die Ideale aufs trockene Brot schmieren an Stelle der Butter. Von diesen sonderbaren Heiligen gibt es in Deutschland höchstens zwei Dutzend. Viele Hunderte aber komponieren täglich nachmittags von ½3 bis ½5, denn sie haben ja das Notensetzen gelernt.) Dafür verkehre ich mit Bauern, Schwimmlehrern, Bergführern, Zigeunern und Graphikern, unmusikalischen Kassenärzten, Wolfshunden, kleinen Kindern, ja auch mit skatspielenden Bürgern vom Stamme Schippel leidenschaftlich gerne.

Das künstlerische Resultat der Lehre von der Einsamkeit war mein op. 40. Die Tondichtung „Einsamkeit“, mit dem Nietzsche-Motto, für großes Orchester. Sie wurde oft aufgeführt und wird es hoffentlich noch öfter. Am besten von Johannes Reichert in Teplitz, Georg Hüttner in Dortmund und Bruno Walter in München. Einige sagen, es sei die schönste Tondichtung nach Straußens „Tod und Verklärung“, andere halten sie für gänzlich talentlos. Da ich einmal beim Symphonischen bin, will ich gleich meine anderen reinen Orchester-Schandtaten aufzählen. Stuck tat mir's 1896 mit seiner „*Sphinx*“ an. Die Eindrücke dieses symbolischen Bildes versuchte ich der gleichnamigen Tondichtung festzuhalten. Es war wohl nur ein von Wagnerschen Einflüssen stark befruchtetes Jugendchaos. Dann ein groß angelegter symphonischer Zyklus: „*Im Paradies*“ op. 28. I. Das Chaos — der Garten in Eden. II. Adam und Eva. III. Kain und Abel — die Sintflut. Bruchstücke davon sind aufgeführt worden. Auf die „Einsamkeit“ folgte die Tondichtung „*Sursum corda*“ für großes Orchester und Orgel (Teplitz und München). „*Liliencron*“ op. 54, ein symphonisches Memento vivere, Orchester und Tenorsolo, 1909, zum Gedächtnis des vertrauten Sängers meiner Jugendlieder. Eine „*Romantische Symphonie*“ in a moll und „in absoluter Form“ wurde 1913 geschrieben und in Dortmund uraufgeführt. Der langsame Satz daraus, ein Trauermarsch, eine „*Heldenklage*“ wird als „zeitgemäß“ öfters während des Krieges gespielt.

Soll ich den Leser nun noch weiter mit dem Aufzählen meiner Werke langweilen? Aber natürlich, es könnten ja Sänger, Dirigenten und Bühnenleiter darunter sein und ich bin kein heuriger Hase mehr.

„Der Lenz, der sang für sie . . .“ Etwa 150 Lieder und Gesänge auch ich. Die meisten verlegte der wagemutige Challier in Berlin. Ich darf mir, ohne unbescheiden zu sein, die Ehre zusprechen, daß ich zeitlich der Erste war, der planmäßig die modernen Lyriker vertont hat. Noch vor Strauß. Das muß selbst der fanatische Strauß-Panegyriker Artur Seidl in seinem Büchlein: „Moderner Geist in der deutschen Tonkunst“ einräumen. Zeugnis dafür legen die Liliencron-, Dehmel-, Nietzsche-, Falke-, Bierbaum-, Weigand-, v. Scholz-, Bruns- und Conrad-Hefte ab. Später vertiefte ich mich in Goethe und Heine. Nicht wenige dieser Lieder sind „dankbar“ im Publikumssinne und erfreuen sich der Gunst berühmter Koryphäen des Konzertpodiums. Eine große Szene für Sopran und Orchester: „*Ora pro nobis*“ (M. G. Conrad) muß in diesem Zusammenhange genannt werden. Berta Morena hob sie aus

der Taufe. Ebenso der „*Hymnus an das Gold*“ (Sâr Peladan) für gemischten Chor, Sopran- und Tenorsolo, großes Orchester und Klavier, den der Münchener Lehrergesangverein nach Kriegsschluß aufführen will.

Dem Theaterteufel verschrieb ich mich mit der heiteren deutschen dreiaktigen Oper: „*Der Taugenichts*“, nach Eichendorffs Roman: „Aus dem Leben eines Taugenichts“ (bitte, Ihr Direktoren voll Idealismus und Wagemut!), der Operette: „*Der Tugendprinz*“ (München), eine „Reformoperette“ mit anständiger Musik, also „machte sie nichts“, dem zweiaktigen Musiklustspiel: „*Fanfreluche*“ im französischen Rokokostile, aber aus deutschem Geiste (München, Dortmund, Aachen) und dem kurz vor der Vollendung stehenden Mimodrama in drei Bildern: „*Die letzte Maske*“, deren Dichtung von *Kurt Münzer* stammt. Wenn Zeus Tantiemen in Danaes Schoß geschüttet hätte und ich an Danaes Stelle den Goldstrom aufgefangen, so wäre ich sehr unzufrieden mit Zeus gewesen, aber dafür war ich zufrieden, daß ich mit dem graziösen Liebesspiel vom Hündchen Fanfreluche für mein bescheiden Teil mitgearbeitet hatte an jener „fortschrittlichen Reaktion“, die alle tiefsten Kenner des Zweckes der Oper ersehnten: Wiedereinsetzung der Melodie und des Gesanges in ihre natürlichen, brutal vergewaltigten Rechte! Musik im Theater wieder als Selbstzweck und nicht als Mittel des dramatischen Ausdruckes! Welch eine arge Verirrung und ästhetische Vergewaltigung waren und sind diese modernen Orchesteropern mit riesenhaftem Apparate, in denen die unmelodisch oder gar kakophonisch gesetzte, aber dafür „ausdrucksvoll und charakteristisch deklamierte“ Menschenstimme rettungslos erstickt und ertrinkt in den brüllenden Wogen des beredten, überberedten „symphonischen Dramas“.

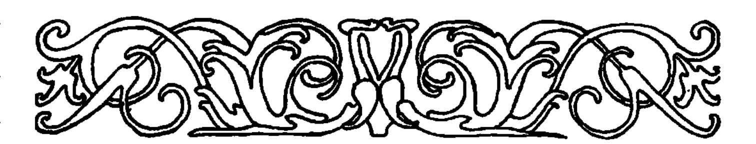
Wie ich formalistische Spielereien, kaltherzige Nurtechnik und konstruierte Musik nicht leiden kann (Linie Mendelssohn, Brahms, Reger), so liebe ich „keusche“ Musik bis zu Tränen. Musik, die aus dem Herzen kommt und aus den unberührtesten, geheimnisvoll-dunklen Tiefen des Seelenlebens geboren wurde im heiligen Schöpferdrange. So sind meine Lieblingsmeister Bruckner, Wolf-Ferrari, der mich von dem germanischen Pathos befreite und den Aufstieg zur Leichtigkeit und lächelnden Geistigkeit in Melos, Ausdruck und Farbe lehrte, und Richard Strauß, solange er „keusch“ blieb. Also etwa bis zur Elektra eingeschlossen. Wie Nietzsche an der Krankheit Wagner, so leide ich an der Krankheit Strauß. Ich liebe ihn mit Schmerzen selbst da noch, wo ich ihn hassen und öffentlich bekämpfen muß. Ehe er der raffinierte, Sensationen suchende „europäische Musiker“ wurde, in seinen wundervollen unsterblichen Programmsymphonien, in seinen ersten Bühnenwerken, in seinen ersten schönen und tiefen Liedern, da war Richard Strauß für mich die Verkörperung des Ideales eines modernen deutschen Komponisten. Die seltene Ehe zwischen Geist und Können, die Größe der Phantasie, die Reinheit der melodischen Erfindung, der feurige Atem seiner Leidenschaft, die sicher gefühlsbestimmende Kraft der musikalischen Charakteristik und in ekstatischen Momenten der ungeheure Schwung seiner instrumentalen oder vokalen Deklamation: alles riß mich zu stürmischem Mitempfinden hin. Und ein Sperling sah tränenden Auges zu dem Adler empor! Da wurde ich einer seiner Vorkämpfer in Deutschland. Das steht in der Musikgeschichte gebucht. Aber noch heute, wo ich oft über den „Rosenkavalier“ mich ärgern und bei der „Ariadne“ (Oper!) mich langweilen muß, träume ich mit ihm durch die Dämmerung oder lasse mich von seinem ungeheuren „Zarathustra“ emportragen in jene überirdischen Gefilde, wo es keine Konzerte, keine eitlen Virtuosen, kein arrogantes Publikum, keine Sensationen und keine — Selbstbiographien gibt.



Kritische Rundschau

Göttingen. Das hiesige musikalische Leben erlitt am 1. Oktober einen fast unersetzlichen Verlust, denn an diesem Tage trat der Universitätsmusikdirektor Prof. *Otto Freiberg*, der seit 1887 hier höchst erfolgreich wirkte, aus Gesundheitsrücksichten in den wohlverdienten Ruhestand. Seine Tätigkeit als akademischer Lehrer und Dirigent des Studenten-Gesangvereines der alten, berühmten Georgia Augusta verdient eine besondere ausführlichere Würdigung; auf die breite Oeffentlichkeit gewann Freiberg größeren Einfluß durch Gründung eines gemischten Chores, der seinen Namen trägt und nach Ueberwindung dilettantischer Zersplitterung die hiesige führende Stelle einnahm. Jedes Konzert gestaltete sich zu einem neuen Siege des Dirigenten und unterstützte dessen Werbetätigkeit aufs wirksamste. So konnte dieser schließlich dem ihm begeistert folgenden Vereine die schwersten Aufgaben zumuten: die große Messe (h moll) von Bach, die Neunte Symphonie und Missa solemnis von Beethoven, moderne Werke von Berlioz, Liszt, Tinel u. a.; mit gleichem Glück und Erfolg pflegte er die Instrumentalmusik, obwohl er auf diesem Gebiete noch größere Schwierigkeiten zu überwinden hatte, denn die Stadtkapelle war weder der Zahl, noch der Leistungsfähigkeit nach seinen Zielen gewachsen. Er überbrückte die Kluft zwischen Zivil- und Militärmusikern, schuf sich aus beiden Faktoren einen einheitlichen, starken Klangkörper und feilte so lange, bis er seinen Absichten entsprach. Mit dem so gebildeten Orchester brachte Freiberg die Symphonien unserer Klassiker und Romantiker, die von Brahms, Tschaikowsky u. a. zu glänzender Wiedergabe, zur Mitwirkung in seinen Konzerten lud er nur erstklassige Künstler: das Ehepaar *Joachim*, *Pia v. Sicherer*, *Wally Schauseil*, *Burmester*, *Petschnikoff*, *Hans v. Bülow*, *d'Albert*, *Busoni*, *Klengel*, *Pinks* usw. als Gäste ein. Diese aufreibende Tätigkeit übernahm er ohne jegliche Entschädigung im Interesse der Kunst: die Verehrung seiner Getreuen, der Dank des Publikums war ihm der schönste Lohn. Als Künstler und Mensch erfreut sich Otto Freiberg beim Lehrkörper der ganzen Universität, bei den Studenten aller Fakultäten der größten Beliebtheit, alle sehen ihn mit Bedauern scheiden, und sein Name wird in der Geschichte der Musik der Musenstadt an der Leine für immer hell erstrahlen, seine Tätigkeit reiche Früchte tragen. Der preußische Unterrichtsminister hat noch keinen Nachfolger an der Universität ernannt, die Stelle wird wahrscheinlich erst nach dem Kriege neu besetzt werden. *E. Stier.*

Thun. (Verspätet.) In Anbetracht der Zeitereignisse fanden aus Anlaß der *XVI. Tagung des Vereins schweizerischer Tonkünstler* am 10. und 11. Juli nur zwei Kammermusikkonzerte statt, die aber an Buntheit des Wollens und Gradabstufungen des Könnens nicht hinter größeren Veranstaltungen vergangener Jahre zurückstanden. Eingeleitet mit dem Streichquartett in *D* von Georg Haeser (Basel), dessen Satzgewandtheit man bewundern mußte, bewegten sich die Darbietungen in einem Auf und Ab, und wurde beschlossen durch die in allen Teilen prachtvolle Sonata quasi fantasia op. 132 Hans Hubers. Diesem Meisterwerke wurde durch Fritz Hirt (Violine) und Willy Rehberg (Klavier) eine meisterhafte Wiedergabe zuteil; der Schöpfung Haesers wußte das Basler Streichquartett weniger durch eine feine als eine frische und großzügige Ausführung gerecht zu werden. Der Genfer Frank Martin verpflichtete uns mit einer Sonate für Violine und Klavier; er ist ein Melodiker von wohltuender Originalität, ein Harmoniker, dessen Ohr in diese Geheimnisse erwägend hineinzuhorchen vermag. Nicht das gleiche läßt sich von der Cellosonate Alfred Schlageters (Luzern) sagen, denn er weiß namentlich harmonisch noch nicht zu gestalten, und Höhepunkte nicht zu nutzen. Der gelungene Anfang des zweiten Satzes soll ihm zwar gutgeschrieben sein, nicht aber das viele Gewöhnliche seiner Musik. Fritz Reitz (Zürich) spielte, wie man's nur von ganz großen Cellisten gewohnt ist. Henry Reymond (Lausanne) beglückte uns mit einer erfreulichen Seltenheit, einer Klavierfuge, die technisch und musikalisch gleich wertvoll war. Ueber die Klaviersonate K. H. Davids konnte man sich nicht in dem Maße freuen, wie an seinen früheren Werken, obwohl Ernst Levy (Basel) sie vorzüglich spielte. Von den dargebotenen fünf Klavierstücken Walter Schultheß' vermochte nur eines einigermaßen zu genügen. — Der anerkannte Liedlyriker Karl Vogler (Baden) war vertreten mit drei Liedern, die Frau Minna Weidele (Zürich) mit schöner Stimme sang. Daß zwei Gesänge von M. S. Sulzberger (Zürich) da hinein geraten sind, mag ein Versehen sein. Manon Couquard (Genf) wird künftigen höheren Anforderungen gewachsen sein. Aus einer wundervollen Tiefe geschöpft hat Fritz Brun (Bern) zwei Gesänge nach Gedichten Hölderlins, für die Hanna Brenner (Basel) den kongenialen Ausdruck fand. Ernst Levy nennt seine musikalischen Illustrationen zu Dichtungen Rabindranath Tagores Gesänge; sie sind alles andere eher als das, vielleicht gesungene Melodramen, wiewohl er vieles im Erfassen geradezu verfehlt hat. Für sein Alter kann er satztechnisch viel; er weiß zwar nicht, daß Steigern konzentrieren heißt, um so besser versteht er sich aber auf Effekte. Es ist nicht anders, unserer Kunst wird doch mit der Zeit ein Befreier von allerlei fremder Gefahr nottun; ich meine damit nicht ausschließlich der schweizerischen, denn für die Gradheit und Ehrlichkeit des Fühlens stehen Persönlichkeiten wie Huber, Suter, Andreae, Brun und andere, sondern die deutsche im allgemeinen. *E. Kunz.*





— Die in unserer Beilage im Erstdrucke erschienene Nocturne des Leipziger Tondichters Dr. *Walter Niemann*: „Singende Fontäne“, ist von der Firma C. F. Kahnt Nachf., Leipzig, in Verlag genommen worden.

— Die vortreffliche Züricher Pianistin und hervorragende Pädagogin *Anna Roner* wird die in unserer Beilage erschienene „Elegie“ von *Joseph Haas* im kommenden Winter zu öffentlichem Vortrage in ihren Konzerten bringen.

— *Karl Ehrenberg* hat eine Oper „Anneliese“ (nach Andersen) geschrieben.

— „Die letzte Maske“, Mimodrama in drei Bildern, Dichtung von Kurt Münzer, nennt sich ein neues Bühnenwerk von *Wilhelm Mauke*. Der Komponist arbeitet zurzeit an einer großen Chorsymphonie „Das Gold“, deren letzten Satz der schon früher vollendete Hymnus an das Gold bilden wird.

— Nach einer Meldung des „Neuen Stuttgarter Tagblatts“ hat der *Großherzog von Hessen* die Entwürfe zu den Dekorationen und Kostümen für die Parsifal-Aufführungen am Hoftheater in Darmstadt entworfen. Auch bei der Inszenierung anderer Werke ist der kunstsinnige Fürst schon tätig gewesen.

— *Friedrich Gernsheim* hat ein Tedeum für Chor, Orchester und Orgel vollendet, dessen Uraufführung diesen Winter in Berlin stattfinden soll.

— *Georg Schnéevoigt*, früher erster Kapellmeister beim Blüthner-Orchester, wird in Stockholm die Leitung des Konzertvereines übernehmen.

— *Waldemar v. Baußnerns* heitere Heldenoper „*Herbort und Hilde*“ (Dichtung von Eberhard König) wird am Leipziger Stadttheater als erste Neuheit dieser Spielzeit in Szene gehen. Ein neues Oktett v. Baußnerns „Dem Lande meiner Kindheit“ wird die Kammermusikvereinigung der Königl. Kapelle in Berlin zur Aufführung bringen.

— Dr. *Hagemann* hat von der Militärbehörde Urlaub erhalten und ist somit in der Lage, die ihm angebotene Intendanz des Hof- und Nationaltheaters in *Mannheim* anzutreten.

— Zu dem in den Münchener Kammerspielen aufgeführten Schauspiel Jakob Schereks „Ein Leidensweg“ ist im Münchener Verlag Otto Halbreiter die Begleitmusik *A. Horn-Noris* in Form eines Auszuges von sechs leichtgesetzten Klavierstücken erschienen.

— Dem Stuttgarter Heldentenor *Rudolf Ritter*, der als Hauptmann beim IV. Oesterreichisch-Ungarischen Armeekommando eingeteilt und derzeit beurlaubt ist, wurde vom Armeekommando (Armeeoberkommando Erzherzog Josef Ferdinand) das ihm von Seiner Majestät dem Deutschen Kaiser verliehene Eiserne Kreuz übermittelt.

— Prof. *Karl Klingler* ist zum Heeresdienst einberufen worden.

— Der dänische Kammersänger *Wilhelm Herold*, der auch in Deutschland zu Ansehen gelangt ist, hat sich, 50 Jahre alt, von der Bühne zurückgezogen und in Kopenhagen eine Gesangsschule eröffnet.

— *Eugen d'Albert* soll nach der „Voss. Ztg.“ aus der „Genossenschaft deutscher Tonsetzer“ ausgeschlossen worden sein, weil er sich den Beschlüssen des Vorstandes der „Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht“ (Richard Strauß, Friedrich Roesch usw.) nicht fügen wollte.



Glucks Geburtshaus in Erasbach.

— *Caruso* war gestern deutsch-freundlich. Heute ist er's nicht mehr. Wie er morgen urteilen wird, mögen die Götter wissen. Die deutschen Zeitungen haben einen oder zwei Briefe mit seinen Meinungsäußerungen abgedruckt. Wüßte das der Sänger, so würde er sich vielleicht noch wichtiger vorkommen.

— *Puccini* hat, wie gemeldet wird, eine Oper „Schwalbe“ vollendet und soll an einer zweiten „La Zoccolette“ arbeiten. Da hat ihm wohl der edle Gabriele die versprochene Dichtung „Der Kindermord“ doch nicht geliefert? Das wäre ewig schade.

— *Edward Elgar* hat eine Tondichtung „Polonia“ vollendet. Mit Verwendung von polnischen Weisen. O Gott, sollte da gar der Vierverband dahinter stecken? Aber so berühmt ist Herr Elgar („Sir Edward“), trotzdem er des großen Generals Sir H. Roberts Schwiegersohn ist, doch am Ende noch nicht . . .

Zum Gedächtnis unserer Toten.

— *Otto Kitzler*, der langjährige Brünner Musikdirektor, verschied am 6. September in *Graz*. Sein über acht Jahrzehnte währendes Leben war taten- und ereignisreich. Im Jahre 1834 zu Dresden geboren, wurde er dort als Hofkapellknabe Schüler Julius Ottos und des Schumann-Schülers Schneider. Damals erlebte der junge Kitzler die feierliche Ueberführung der Leiche Carl Maria von Webers, wobei Wagner die berühmte Gedenkrede hielt. In Paris setzte Kitzler seine musikalischen Studien bei Meerts, Fétis und Servais fort und beendete sie bei Kittel und Goltermann in Prag. Auf seinen vielen Kunstfahrten durch Mitteleuropa lernte er manche musikalische Berühmtheit wie Berlioz, Lipinski, Schumann, die Schwestern Milanollo, Wieck und die Tochter Konstanze Mozarts aus ihrer Ehe mit Nissen kennen. In *Linz* brachte Kitzler den Tannhäuser zur ersten Aufführung und kam dadurch mit Wagner in Fühlung. Damals führte er auch seinen Theorieschüler *Anton Bruckner* in das Wesen der Bayreuther Kunst ein. Auch mit *Brahms* pflag Kitzler freundschaftliche Beziehungen, als er Musikdirektor und Männergesangvereins-Chormeister in Brünn war. Dort entfaltete Kitzler die Haupttätigkeit seines Lebens: durch mehr als 30 Jahre war er die Seele des Brünner Musiklebens. Schließlich zog sich der greise Künstler nach Graz zurück. Seine nachgelassenen Tondichtungen (Lieder, Chöre, Kammermusiken) lassen ihn als Meister des Tonsatzes und als feinfühligen Musiker erkennen. Seine „Musikalischen Erinnerungen“ überlieferte er der Nachwelt in einem anregend geschriebenen Büchlein, das bei Winiker in Brünn erschienen ist. *J. Sch.*

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— In der nächsten Zeit wird die *Dresdener Hofoper* zwei *Uraufführungen* herausbringen: „Die Schmiedin von Kent“ von *Karl v. Kaskel* und „Die drei Schneider“ von Schönau von *Jan Brandts-Buys*, dessen komischer Einakter „Glockenspiel“ seine Uraufführung vor zwei Jahren an der Dresdener Oper fand. Weiter wird an die Aufführung des von *Lewicki* neu bearbeiteten Mozartschen „Idomeneus“ gedacht.

— Das Breslauer Stadttheater plant für die nächste Spielzeit die Uraufführung einer Oper von *Gustav Mraszek* in Brünn, deren Titel noch nicht feststeht.

— Zum Gedächtnisse an *H. Schulz-Beuthen* wird die Hofkapelle in Dresden des Verstorbenen Zehnte Symphonie zur ersten Wiedergabe bringen.

— Die Dritte Symphonie von *H. Kaun* wird am 12. November in Kassel unter Rob. Laugs ihre Uraufführung erleben.

— „*Deutscher Schwur*“ betitelt sich ein Lied, das in den zwei Konzerten, die 800 Berliner Fortbildungsschülerinnen in der Philharmonie am 5. und 12. September veranstaltet haben, großen Beifall gefunden hat. Der Komponist, *Emil Seling*, ein gebürtiger Wiener, zurzeit Gesanglehrer in Berlin, hatte bereits im vorigen Winter großen Erfolg mit seinem, vom Philharmonischen Orchester gespielten „Huldigungsmarsch“. Der Reinertrag des im Verlage des Musikhauses des Westens (Berlin) erschienenen schwungvollen Liedes fällt dem Roten Kreuze zu. *A. N.*

— „Der Favorit“, Operette von Grünbaum und Sterk, Musik von *Stolz*, ist für die Komische Oper in Berlin zur Uraufführung erworben worden.

— Das Würzburger Stadttheater bereitet neben Behms „Marienkind“ zur Uraufführung vor die Operetten „David der Tapfere“ von Eugen Sandow und „Der Musterknabe“ von Karl Lindemann.

Vermischte Nachrichten.

— Im „Berl. Tagebl.“ veröffentlicht *Waldemar v. Baußnern* einen Aufruf „Wo bleiben wir?“ Er berührt den an sich sehr beklagenswerten Umstand, daß sich die verantwortlichen Stellen sehr vieler Städte des Daseinskampfes der lebenden Tondichter nicht erinnern und sie zugunsten der toten Meister darben lassen. Dazu ist zu bemerken, daß in der Tat an vielen Orten technische Schwierigkeiten der Aufführung neuzeitlicher Werke entgegenstehen, daß auch gar mancher Konzertverein jetzt mehr als früher sparen muß, daß das Publikum heute die abgeklärte Kunst der Vergangenheit im großen und ganzen vorzieht und daß die lebenden Tondichter selbst deshalb einen Teil der Schuld daran tragen, daß sie so selten zu Worte kommen, weil sich ihrer nicht wenige die heute gebotene Beschränkung, nicht im Schaffen, sondern im Veröffentlichen neuer Werke auferlegen. Vielfach — man wird den Eindruck nicht los — sind sie willenlose Diener der Spekulationswut von Verlegern geworden. Und dann noch eines: es gibt unter den deutschen Tondichtern von Rang doch wohl auch glücklicherweise manchen, der sich in gesicherter Stellung befindet. Herr v. Baußnern hätte also nicht gar so allgemein vom „Darbenlassen“ der deutschen Komponisten reden sollen. Und schließlich: es gibt doch auch noch Städte, in denen selbst heute die lebenden Tondichter zu Worte kommen. Ich darf u. a. den Darmstädter Richard-Wagner-Verein und den Württembergischen Goethe-Bund in Stuttgart nennen. Daß auch die Kunstpflege sich der Zeit fügen und nach der Decke strecken muß, ist tief bedauerlich und daß vielfach zu wenig für die Lebenden geschieht, beklagen wir nicht weniger. Mit allgemeinen Aufrufen aber geschieht zu wenig, um Besserung zu schaffen. **Den Kernpunkt der ganzen Frage berührt v. Baußnern nicht. Wir kommen später auf die ganze Sache zurück.** *W. N.*

— Der *Konzertverein München* teilt mit: „Infolge der zahlreichen Einberufungen unserer Orchestermitglieder ist es uns nicht möglich, den Konzertbetrieb am 1. Oktober d. J. wieder aufzunehmen. Bei dem Umstande, daß mehr als die Hälfte der Musiker bereits zu den Fahnen eingerückt ist, eine größere Zahl der noch zurückgebliebenen demnächst der Einberufung entgegensieht, ist es ausgeschlossen, dem künstlerischen Ansehen des Konzertvereines entsprechende Aufführungen zu bieten, zumal geeignete Aushilfskräfte nur schwer zu erlangen sind. Die Leitung des Konzertvereines hat sich daher, wenn auch schweren Herzens, entschließen müssen, den Beginn der Konzerte vorerst bis 1. Januar 1916 zu verschieben.“

— Trotz der Kriegszeit und vieler jetzt überwundener Schwierigkeiten werden in *München-Gladbach* unter *Gelbkes* Leitung zehn große Winterkonzerte stattfinden, und zwar vier Cäcilia- und sechs Symphoniekonzerte. Durch die gegenseitige Ergänzung und Aushilfe der beiden städtischen Orchester München-Gladbach und Krefeld wurde die Orchesterfrage gelöst. Zur Aufführung gelangen u. a. **neben älteren** Chorwerken und Symphonien Mahlers vierte Symphonie, Strauß: Eulenspiegel u. a.

— Die *Frankfurter Oper* hat folgende Neuheiten erworben: „Die Geschwister“, Oper in einem Akt von Ludwig Rottenberg (Uraufführung); „Porzia“, Oper in drei Akten von Otto Taubmann (Uraufführung); „Der Cid“, Oper von Peter Cornelius; „Die ideale Gattin“, Operette von Lehár; „Jung muß man sein“, Operette von Gilbert. In Aussicht genommen sind: „Mona Lisa“, Oper von Max v. Schillings; „Richardis“, Oper von Hermann v. Waltershausen; „Ilsebill“, Oper von Friedrich Klose.

— Die Generaldirektion der Königl. musikalischen Kapelle in *Dresden* wird im bevorstehenden Winterhalbjahr vierzehn Symphoniekonzerte veranstalten. In diesen Konzerten werden u. a. auch J. L. Nicodé und Generalmusikdirektor Strauß erscheinen. Nicodés „Nach Sonnenuntergang“ und Schulz-Beuthens Zehnte Symphonie sollen zum ersten Male aufgeführt werden. Strauß wird seine neue „Alpensymphonie“ leiten.

— Der Plan für die neue Spielzeit des *Königl. Hoftheaters* in *Stuttgart* ist nach rein künstlerischen Gesichtspunkten aufgestellt worden. Ueber *Schillings' „Mona Lisa“*, die ihre Uraufführung am 26. September erlebte, wird der Leser unseres Blattes einen Bericht im nächsten Hefte finden. Ihrer Uraufführung sieht weiter *Sigwarth Eulenburgs* „Die Lieder des Euripides“ (Dichtung von Wildenbruch) entgegen. Diesem Werke soll „Sulamith“ von *Klenau* folgen. *Götzens* „Der Widerspenstigen Zähmung“, *d'Alberts* „Flauto Solo“ u. a. m. wird neueinstudiert werden.

— Nach langen Bemühungen ist es in *Dresden* zu einem *Zusammenschlusse der konzertierenden Künstler* gekommen: kein Musiker darf fernerhin unentgeltlich bei Veranstaltungen mitwirken, bei denen Eintrittsgeld erhoben wird. Ausgenommen hiervon ist nur die Beteiligung an Lazarettkonzerten. Auch die unentgeltliche Mitwirkung bei Kirchenvespern soll aufhören. Die Konzertveranstalter müssen außerdem 10—15 % des Reingewinnes an die Kasse des „Wirtschaftlichen Verbandes der konzertierenden Künstler in Dresden und Umgebung“ zahlen. Man hofft auf diese Weise der Ausnutzung der Künstler ein Ende zu bereiten. Findet dieser sehr zu begrüßende Beschluß überall in Deutschland Beachtung und Nachahmung, so wird damit ein wesentlicher Schritt voran getan sein. Immerhin würde sich auch die Festsetzung einer recht beträchtlichen Konventionalstrafe für Uebertretungen empfehlen. Man kennt ja die Wege der künstlerfischenden Herrschaften allmählich zur Genüge und weiß, wie sie oft zu ihren Erfolgen kommen.

— Das *Königl. Opernhaus* in *Bayreuth* ist der Leitung der Heilbronner *Steng-Krauß* übertragen worden.

— *Ein Urbild des „Hans Heiling“?* Aus Anlaß der Wiederaufnahme des Marschnerschen Meisterwerkes in den Spielplan der Dresdner Hofoper erinnern die „Dresdner Nachrichten“ an eine merkwürdige Entdeckung. Die Durchsicht alter Kirchenbücher der fürstlichen Residenzstadt Sondershausen hat ergeben, daß dort im XVII. Jahrhundert wirklich ein alter, etwas wunderlicher Mann, namens Hans Heyling, gestorben ist, der wie eine Art Büßer den Rest seiner Tage still an den Wunden einer geheimnisvollen Liebesgeschichte seiner Jugend gelitten zu haben scheint, und in dem wir sehr wohl das schlicht-bürgerliche Urbild der düster-romantischen Sagengestalt, des eifersuchtsgewaltigen Titelhelden der Oper Marschners, vor uns haben könnten. Der sagenbildende Dichtersinn des Volkes knüpfte ja immer an die lebendige Wirklichkeit an. In der Sterbeliste des Jahres 1667 der erwähnten Kirchenbücher lesen wir nämlich auch die folgende Eintragung: „Hanns Heyling, welchem, nachdem er das Böttcher-Handwerk gelernt und auf der Wanderschaft gewesen, von einer Weiber-Person ein Filtron, das ist ein Liebestrank, gegeben, ist aber dadurch seiner Vernunft und seines Verstandes beraubt worden, daß er vom Handwerk ablassen müssen und ist den Leuten mit seinem Tun völlig unheimlich und verdrüßlich gewesen. Ist in der Kriegsunruhe endlich von Ehrich hierher kommen, hat sich auf dem Schloß allhier bey denen Knechten im Reisigen-Stall lange aufgehalten, denen er mit seinen Diensten gar demütig an die Hand gangen, biss er alt und grau geworden, ist den 16. Junys gestorben und auff dem Kirchhof zum heyl. Geist begraben. Gnade Gott seiner Jugend Unfried und böser Geisterplag und ein selig Urständ. Amen.“

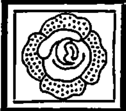
— Während dieses Sommers fanden sich, wie die „Signale“ melden, Vertreter der *Musikverbände* in den drei *skandinavischen Königreichen* in Kopenhagen zusammen; Zweck war die Gründung eines gemeinsamen nordischen Musikervereines. Der neugegründete Verein nennt sich *„Nordsk Musiker Union“*. Zum Vorsitzenden wurde *Wilhelm Fischer* von der Kopenhagener Orchestervereinigung erkoren.

— *Hubert Bath* hat einen „Kaffern-Kriegstanz“ in London zur Uraufführung gebracht. Vielleicht, weil jetzt dieser hervorragende Volksstamm auch noch gegen Deutschland auf die Beine gebracht werden soll.

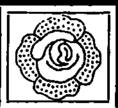
— Die „Revue Bleue“ glaubt herausgefunden zu haben, daß das englische *„God save the King“* nicht von dem Engländer Henry Carey (1696—1743) herrühre, sondern in *Frankreich* geschaffen worden sei. Die englische Nationalweise sei eine Hymne, die von den Zöglingen in Saint-Cyr, der auf Anregung der Madame de Maintenon von Ludwig XIV. begründeten Erziehungsanstalt für Töchter adeliger Familien, zum ersten Male gesungen wurde, als ihr Protektor der Anstalt seinen ersten Besuch machte. Die Worte sollen von Fräulein de Brinon und die Musik von Lulli herrühren. Gelegentlich eines Besuches, den Händel im Jahre 1722 Saint-Cyr machte, habe er diese Hymne kennen gelernt und für den König Georg I. von England abgeschrieben, der sie zur Nationalhymne Englands machte. — Was die Engländer wohl dazu sagen werden! Neue gründliche Forschungen zur Geschichte der europäischen Nationalhymnen tuen übrigens wirklich not, da Bohns Werk nicht mehr genügt, wie z. B. ein Blick auf seine Abhandlung über die Marseillaise dartut. Ueber diese ist in den letzten Monaten auch in Deutschland viel gehaltlose Tinte vergossen worden. Wir denken auf das Thema zurückzukommen. *W. N.*

* * *

Musikbeilage zu Heft 1. Das in Heft 23 des vergangenen Jahrgangs veröffentlichte *Flottenlied* von Dr. *Georg Capellen* (Hannover) ist bereits vor einigen Jahren im Verlage von C. F. Kahnt Nachf., Leipzig, erschienen. An der irrtümlichen Annahme, daß das Lied noch ungedruckt sei, trifft die Schriftleitung der „N. M.-Ztg.“ keine Schuld. — Das wuchtige *Schmiedelied*, das erste Stück unserer heutigen Beilage, hat uns der Münchener Komponist und Schriftsteller *Wilhelm Mauke* freundlichst zur Verfügung gestellt: mit einfachen Mitteln erzielt Mauke eine mächtige Wirkung in dem durchaus einheitlich gestalteten Gesange. — Ein neuer Mitarbeiter erscheint im Dresdener Hofkapellmeister *Kurt Striegler*, dessen hübscher, unreflektierte Musik bietender Klavierzyklus „Jugend“ unseren Lesern willkommen sein wird. Wir bringen in diesem Hefte das Eingangsstück zum Abdrucke.



Roman-Beilage der Neuen Musik-Zeitung



Schicksal.

Roman von LIZZIE LANDAU.

Erstes Kapitel.

Die letzten Strahlen der Januarsonne beleuchten den Bechsteinflügel und das kleine fünfjährige Mädchen, das ihn so seltsam erklingen macht. — Die ernsten, graubraunen Augen haben einen weltentrückten Ausdruck, als ob sie in anderen Sphären gar Köstliches schauen. Die kleinen Fingerchen schlagen im Diskant immer wieder die gleichen vier Töne an, die dadurch wie eine monotone Klage wirken, während der Baß in unternehmenden Arpeggien auf und nieder wogt — eine wundersame Musik, an der sich die Kleine selbst zu berauschen scheint.

„Gerda!" das Kind zuckt zusammen und dreht sich um, ohne jedoch aufzustehen — eine in tiefer Trauer gekleidete Dame ist im Türrahmen erschienen und tritt jetzt auf das Instrument zu.

„Was machst du da?"

„Tante, ich bau die Himmelsleiter für mein liebes gutes Mutterchen."

„Welche Himmelsleiter, Kind?"

„Na, du kennst doch die Leiter vom Jakob aus der bunten Bibel, an der die Engel zu ihm heruntergeklettert sind. Mein Muttchen ist jetzt auch ein Engel, vielleicht kommt es zu mir herunter, wenn ich ihm eine recht schöne Leiter baue, sieh mal." Wieder intoniert die Kinderhand das ergreifende Trauerthema, um das sich im Baß die gebrochenen Dreiklänge ranken.

„Sieh mal," wiederholt Gerda eifrig, „in der rechten Hand sage ich zum lieben Gott ‚bitte, bitte' und hier in der linken, das ist die Leiter, die ist so schön, so schön, du kannst dir gar nicht vorstellen, wie schön! Nicht nur aus Gold ist sie, es sind viele Farben drin wie im Regenbogen und meine Leiter ist auch nicht hart und eklig, wie die richtigen zum Fensterputzen, die ist weich, ganz weich wie aus Wolken!" — wieder der weltferne Ausdruck in dem Kindergesichtchen —. „Wenn mein Muttchen die wunder-, wunderschöne Leiter sieht, will es gleich wieder zu mir heruntersteigen und der liebe Gott freut sich und erlaubt es auch, weil ich so schön gebeten habe und so etwas Herrliches baue."

„Mein Herzenskind!" Frau Lessing wischt sich verstohlen eine Träne aus dem Auge und nimmt das Kind in die Arme. „Deine gute Mutter kann nicht wieder herunterkommen, Gerda, aber sie ist beim lieben Gott sehr glücklich und du wirst jetzt mein Töchterchen sein, nicht wahr, mein Liebling?"

Die graubraunen Augen füllten sich mit Tränen.

„Tante, glaubst du, Muttchen will nicht kommen, weil sie böse auf mich ist? Ich habe neulich Mariechens Backen geknautscht, bis sie geweint hat, ich war so furchtbar ärgerlich auf Mariechen, aber ich will es gewiß nicht wieder tun, Tantchen."

Anna Lessing kann dem angstvoll fragenden Blicke kaum standhalten, liebevoll sagt sie: „Gerda, Gott hat deine Eltern zu sich gerufen, weil er weiß, daß sie glücklicher bei ihm sein werden und darum müssen wir uns auch freuen, denn sie sind zufrieden."

Eine tiefe Niedergeschlagenheit, eine grenzenlose Enttäuschung malt sich auf den beweglichen Kinderzügen ab — jetzt wird Gerda zum ersten Male der entsetzliche Verlust klar; auf das helle Kinderleben legt sich ein Schatten, aber sie sagt nichts mehr, sie leidet schweigend; urplötzlich fühlt sie, daß man mit Gott nicht rechten kann, sich fügen muß; ganz still und gehorsam folgt sie der Tante zur Milch. In diesem Augenblicke ist Gerda kein kleines Mädchen mehr, trotz ihrer fünf Jahre . . .

* * *

Anna Lessing sieht in die Nacht hinaus — merkwürdig hat sich ihr Leben in den wenigen Tagen verändert. Sie, die kinderlose Frau, bekommt durch den Tod ihres Bruders seine drei Waisen ins Haus. Im ersten Augenblicke faßt sie dieses Glück im Unglück gar nicht richtig. Die Austernvergiftung, die das blühende junge Ehepaar jäh hinwegrafft, die kurze Krankheit, der Tod ihrer Lieben hat sie so erschüttert, daß sie gar nicht zu sich kommen kann — heute erst fängt sie wieder an, nachzudenken, Gerda am Klavier hat sie zu sich gebracht. —

Und jetzt sitzt sie allein im dunklen Zimmer und wartet auf ihren Mann, ganz allein sitzt sie mit ihrer großen Freude und läßt sie auf sich wirken, feierlich, andachtsvoll. Dieser dreifache Kindersegen ist ein heiliges Geschenk. O! sie weiß es wohl zu schätzen, sie, die stets vergebens Mutterfreuden ersehnte und schließlich mit wehem Herzen verzichten mußte. Jetzt wird frohes Kinderlachen ihr stilles Heim beleben, jetzt soll alles, alles anders werden. —

Um Anna Lessings Mund spielt ein glückliches Lächeln, als sie das elektrische Licht anzündet. Das ganze Zimmer soll hell sein, so hell, wie es heute in ihrem Herzen aussieht, trotz der Trauer. Eben kommt ihr Mann, sie geht ihm entgegen und fällt ihm um den Hals. Sein ernstes Gesicht wird mild.

„Was ist denn, Anna?"

„Franz, ich bin so glücklich über unsere Kinder."

Lächelnd küßt er ihren Scheitel. „Du liebe Törin, du wirst noch manche Sorgen haben, die du dir heute nicht träumen läßt."

„Das sind schöne Sorgen!"

„Wer weiß?" wieder fliegt ein Lächeln über die strengen Züge.

„Franz, komm mit und sieh, wie sie schlafen."

Zusammen gehen sie hinauf; Anna hat in dem oberen Stockwerk der geräumigen Tiergartenvilla ein hübsches Kinderzimmer hergerichtet. Drei Bettchen stehen nebeneinander, in denen schlafen Gerda, Marie und Else Weigert, schlafen so friedlich, so beruhigt, als wären sie keine Waisen.

Anna schaut sie lange und zärtlich an. „Sieh die Engelsköpfchen, Franz," ganz andächtig sagt sie das.

„Komm jetzt," meint Franz, „sonst wecken wir sie noch."

Und das Ehepaar geht leise heraus und hinunter.

* * *

So verschlossen ist Gerda, daß Anna Lessing gar nicht beurteilen kann, ob sie sich schon in dem neuen Heim eingelebt hat oder nicht. Die beiden anderen sind noch klein: Mariechen drei, Else zwei Jahre alt, sie gewöhnen sich selbstverständlich an die Umgebung. Anders Gerda! Sie ist schon merkwürdig reif und wird vom ersten Tage an das Sorgenkind ihrer Pflegemutter. Stündlich geht ihr ganzes Denken nach diesem Mädchen, ohne daß es ihr gelingt, ihm näher zu treten. Seit dem Tode der Mutter hat Gerda ihr tiefinnerstes Wesen mit einem festen Wall umgeben; aus Instinkt ist sie so, wie eine selten zarte Blume sich nicht dem ersten Sonnenstrahl erschließt, sondern einen besonderen Schutzkelch hat. Mit diesem wundersamen sechsten Sinne hat sie sofort herausgefühlt, daß die Atmosphäre im neuen Heim eine schwere, unfreudige ist und schon beginnt sie darunter zu leiden. —

Franz Lessing ist kein Lebenskünstler; der hagere Mann mit der straffen Haltung hat schon in seinem Aeußeren etwas Vertrocknetes, wasserblau sind die Augen und von hellen Wimpern umgeben, scharf die Nase, scharf die Backenknochen und das eigensinnige Kinn, das zum Ueberfluß auch etwas gespalten ist, die Lippen sind dünn, zahllose Fältchen haben sich um den schmalen bartlosen Mund herum eingegraben, Falten, die nicht vom Lachen herrühren und das blonde Haar ist an den Schläfen schon leicht ergraut, trotzdem er noch ein Vierziger ist. Die grauen Haare wachsen ihm, wie sich die Falten eingraben, ganz selbstverständlich suchen sie sich diesen trockenen, gleichsam ausgemergelten Körper aus, sie fühlen, daß sie dahin gehören, während das Lächeln nur ungern bei ihm weilt. Es ist dort nicht heimisch und hat es sich einmal um den Mund eingenistet, so erschrickt es oft dermaßen vor den ernsten Augen, daß es leis und heimlich verschwindet.

Der Lebensborn der Freude ist Franz Lessing nie geflossen und so wird alles unter seinen Augen und Händen zum stumpfen Alltag — er verrostet darin und Anna mit. Glanz und Schimmer verblassen bei seiner Berührung. —

In diesem Heim verbringt Gerda die erste Jugend. Das Gefühl, das am frühesten bei ihr Wurzel geschlagen hat, ist der Gottesgedanke; sie trägt sich den ganzen Tag mit ihm und verarbeitet die einfachen biblischen Geschichten, die ihr die Mutter lebendig und anschaulich an der Hand der bunten Bilderbibel erzählt hat; aber oft befriedigen sie diese Legenden nicht, seit das unsäglich gütige Wesen, das ihr mit liebevollen Händen die ersten Welträtsel nahegerückt hatte, nicht mehr auf Erden weilt. Sie ahnt etwas Ungelöstes, Fremdes; um jeden Preis will sie sich über den Zweck ihres Daseins klar werden und sehnt sich mit einer wahren Inbrunst nach einem persönlichen Gott, der ihr Geschick leiten soll; dann bebt und zittert sie wieder vor diesem unsichtbaren Wesen. Oft liegt sie schweißgebadet in ihrem Bettchen und wagt kaum zu atmen, weil sie sich einbildet, die Hand der Gerechtigkeit zu sehen, die riesengroß an der Wand hin und her gleitet und einen gewaltigen schwarzen Zeigefinger ausstreckt, von dem Tinte herabtropft. Zeitweise wird sie allnächtlich von dieser Zwangsvorstellung befallen, dann sucht sie tagsüber in der Musik Befreiung und findet sie. Kein Mensch hat jemals die Fünfjährige an das Klavier geführt, ihr Weg geht von selbst dahin. Die ungeübten Händchen

greifen so lange auf den Tasten herum, bis die gewünschten Töne kommen und sich zu Akkorden, Harmonien, Klangfolgen gestalten, denn Gerda formt nicht, es wächst gleichsam aus sich heraus und steht dann vor ihr, überwältigend schön, fremd und doch traut zugleich. Es ist ihr ganzes Träumen, ihre ganze Furcht, die sich vertont. Eine große Ruhe kommt über sie, wenn sie das, was ihr Herz so schwer bedrückt, der Musik anvertraut hat. Eine Last ist ihr genommen, sie kann danach sanft einschlafen oder sich mit vollem Eifer ihren kindlichen Spielen hingeben . . .

* * *

„Ich glaube, Gerda sollte sehr bald mit dem Musikunterricht beginnen, sie scheint auffallend begabt zu sein," sagt Anna zu ihrem Manne.

„Es fragt sich nur, ob das systematische Betreiben dieser Kunst nicht zu aufreizend für ihre Nerven ist," entgegnet Franz, der von der Idee ausgeht, daß alles, was man gern tut, notwendig ungesund sein muß.

Anna lächelt: „Ich glaube im Gegenteil, daß ihr Talent durch den geeigneten Unterricht in die richtigen Bahnen gelenkt werden würde; ob das ständige Phantasieren gut ist, weiß ich allerdings nicht, aber die Klavierstunden werden es jedenfalls einschränken. Gerda ist so rege, daß sie schon richtig beschäftigt werden muß, um nicht auf unnütze Gedanken zu kommen, ihre Liebe zur Musik scheint mir ein Fingerzeig zu sein." —

So bekommt Gerda Klavierstunden. Herr Schmidt wird Lessings als sehr tüchtig angepriesen und Anna erzählt ihm von Gerdas Talent, läßt sie auch holen, um sie ihm vorzustellen.

„Möchtest du Klavierstunden haben?" forscht er freundlich. Gerda nickt und sieht ihn mit ihren ernsten Augen durchdringend an.

„Du spielst schon etwas?" fragt er weiter. „Zeig mir mal, was du kannst."

Das Kind geht ruhig auf den offenen Flügel zu. „Was möchtest du hören?"

Herr Schmidt lächelt: „Wer will unter die Soldaten," meint er dann.

Jetzt lächelt Gerda: „Ich will dir spielen, wie ich mich freue, die Soldaten vorbeikommen zu seh'n, guck mal, so freu' ich mich," sie intoniert ein niedliches liedartiges Thema und trommelt gleich darauf einen kleinen Marsch. „Und das sind die Soldaten," sie hat Herrn Schmidts Anwesenheit ganz vergessen und spielt vergnügt drauf los.

„Du wirst aber jetzt ganz andere Dinge lernen," weckt sie Herr Schmidt aus ihren Phantasien. „Du wirst richtige Stücke spielen, schöne Lieder wie ‚Alles neu macht der Mai' und ‚Kuckuck ruft's aus dem Wald'."

Gerda ist von dieser Aussicht gar nicht überwältigt. „Die kann ich doch singen," meint sie, „und auch spielen," halb stolz, halb schalkhaft läßt sie in der rechten Hand „Alles neu" erklingen.

Jetzt scheint Herr Schmidt nicht sonderlich erbaut. „Das muß noch ganz anders werden," erklärt er, als er sich empfiehlt. Offenbar waren ihm denkende Anfänger noch nicht begegnet.

Und es wird auch ganz anders: in vier Wochen hat er nämlich Gerda den Musikunterricht gründlich verleidet und was das schlimmste ist, er erlaubt ihr das Phantasieren nicht mehr.

„Du verdirbst dir dadurch nur die Handhaltung," sagt er und bittet Anna, außerhalb der Uebungsstunden das Instrument abzuschließen.

Als er ihr dieses Verbot verkündet, starrt ihn Gerda erst verständnislos an, dann sagt sie: „Ich dachte, es sollte in der Musikstunde immer schöner werden und nun kommt gar nichts!" und dann bricht sie in Tränen aus. —

„Ich dachte, es sollte immer schöner werden und nun kommt gar nichts." Arme, kleine Gerda — das ist ihr zweiter großer Schmerz, ihre zweite bittere Enttäuschung —, wieder hat sie umsonst eine farbige, leuchtende Leiter gebaut, mit dem Unterschied nur, daß sie dieses Mal selber hinaufklimmen will in lichtere Sphären und sie wird erbarmungslos ins Leben zurückgeschleudert, soll in dem grauen Strudel schwimmen lernen . . .

Herr Schmidt hat eine eigene Methode, ob sie bei den Schülern anschlägt oder nicht, ist ihm höchst gleichgültig, er schert sie alle über einen Kamm. Sein Ideal ist die runde Handhaltung mit den durchgedrückten Knöcheln. Wehe dem Schüler, der die Finger nicht krümmt oder gar einen Knöchel hochkommen läßt. Der Unglückliche muß das Stück so lange üben, bis seine Hand beim Vortrage desselben das gewünschte Bild bietet. Daß er dadurch einzelnen die Mittel zum allerbescheidensten Grad der Technik unterbindet, übersieht er vollständig. So und nicht anders darf Klavier gespielt werden. —

Die arme Gerda mit den sehr kleinen Patschhänden, engen Spannungen und schlanken, fleischlosen Fingerspitzen kommt dabei besonders schlecht weg; die Unterrichtsstunden gestalten sich zu unerquicklichen Turnübungen und sie vermag in dieser Positur höchst selten ein Stück einwandfrei zu beherrschen.

„Sie ist gar nicht besonders begabt," sagt Herr Schmidt zu der erstaunten Anna. „Dem Phantasieren habe ich nie übertriebenen Wert beigelegt und für Gerda ist es überhaupt besonders schädlich, weil sie sich dadurch eine ganz falsche Handhaltung angewöhnt und nie das richtige Klavierspiel erlernen kann."

Anna Lessing wundert sich, aber glaubt ihm. Herr Schmidt hat ein elegantes, flüssiges Spiel, sein Anschlag ist nicht hart, sondern elastisch und die Töne rollen wie weiße Kugeln unter seinen Fingern. Er versteht etwas von Musik. Daß sein Können nicht das bewußte Ergebnis reiflichen Nachdenkens ist, fällt Anna gar nicht ein, ebensowenig wie, daß er bei Gerda vielleicht gerade die falsche Methode anwendet. Ihre Anschauung in dieser Kunst ist durchaus laienhaft. So sieht sie mit an, wie dem Kinde eine unbegrenzte Glücksmöglichkeit verkümmert wird, sieht es mit an und weiß es nicht, denn ihre Augen sind in dieser Beziehung mit Blindheit geschlagen. Uebrigens braucht sie den Klavierschlüssel gar nicht mehr zu verbergen, Gerda sucht das Instrument nicht auf, wenn sie nicht gerade üben muß. Eine grenzenlose Gleichgültigkeit hat sich ihrer bemächtigt, seit sie die eingelernten Stückchen wie eine Spieldose herunterleiern soll, außerdem schmerzen Hand und Armmuskeln von der ungewohnten Bewegung. Jetzt sind für sie Musik und Klavier zwei ganz getrennte Begriffe: das Klavier ist ein langweiliges hölzernes Instrument, die Musik eine bunte, lebensvolle Welt, die ihr von nun an verschlossen bleiben soll; warum, begreift sie nicht recht. Und sie versucht ihre Träume anderweitig zu spinnen, da dieser Quell versiegt ist. Manchmal klingen zwar in ihrer Seele noch Harmonien, aber sie verhallen wieder wie ferne, leise Grüße. So hat Herr Schmidts unkundige Hand einen reichen Schatz tief, tief versenkt, und es vergehen Jahre, bis er wieder gehoben wird.

Gerdas Kindheit gestaltet sich von nun an klanglos und die Schatten auf ihrem Gemüte nehmen zu.

Zweites Kapitel.

Das Nachtlicht im Kinderschlafzimmer malt seltsame Kringel an die Wand — gegenüber liegt Gerda und starrt angestrengt in die spärliche Helligkeit hinein. Sie hat sich dieselbe gewünscht, und die gutmütige Engländerin gab wie immer nach. Sicherlich hätte sie die elektrische Ampel auch noch angezündet, wenn ihr Gerdas nächtliche Aengste und Nöte bekannt gewesen wären, das ahnt sie indessen nicht, da sich diese schämt, derartige Gefühle einzugestehen.

O, wie sie die Dunkelheit haßt, wie ein böser Feind kommt sie ihr vor, unter dessen schwarzem Mantel sich allerlei Schreckensgestalten verbergen, die im gegebenen Augenblick mit schallendem Hohngelächter auf sie stürzen werden. In allen Ecken kauert ein grauenerregendes Etwas — alles scheint zu leben und nur auf ein geheimnisvolles Zeichen zu lauern, um sich zu zeigen. Gerda zittert und wagt sich nicht zu rühren. Sie hört die ruhigen, regelmäßigen Atemzüge ihrer Schwestern. Die sind glücklich, die schlafen ungestört, nur sie muß den nächtlichen Spuk mit ansehen — sie wickelt sich fester in ihre Decke ein und wendet die Augen nicht vom flackernden Lichtchen ab. Da . . . was war denn das für ein Rascheln . . . und jetzt . . . schlürfende Schritte . . . vor ihrem Bettchen steht urplötzlich wie aus dem Erdboden herausgewachsen eine schwarze Gestalt, die wächst und wächst — aber ihr Antlitz ist verhüllt, so daß es Gerda nicht sehen kann, und jetzt, jetzt neigt sie sich über das Bett und holt Gerda heraus . . . Gerda will schreien, aber der Ton bleibt ihr in der Kehle stecken — ihr Herz klopft hörbar, und dann wird sie aus beträchtlicher Höhe auf ihr Lager zurückgeworfen, sie wirbelt durch die Luft und fällt, fällt, bis sie wieder auf derselben Stelle liegt, von der sie fortgenommen wurde. Leise in sich hineinwimmernd liegt sie da und vergräbt den Kopf in ihre Kissen — dann dreht sie sich ebenso leise um, alles ist ganz still, nichts zu sehen, der Graus scheint zerstoben und das Lichtlein brennt noch immer — erschöpft und schweißgebadet schläft sie endlich ein.

Aber nicht jede Nacht hat Gerda jene unheimlichen Erscheinungen, mitunter spiegeln sich beim Einschlafen lichtere Bilder vor ihren Augen. Diese freundlichen Eindrücke verdankt sie einem zarten Bildnis, das Goethe als Jüngling darstellt. Es hängt gegenüber von ihrem Bettchen und sie betrachtet es meistens mit schwärmerischer Bewunderung.

Der junge Genius mit den großen Lichtaugen und dem lebensvollen Lächeln hat es ihr angetan; obwohl sie weiß, daß er nicht mehr unter den Lebenden weilt, umwebt sie seine Gestalt mit allerlei Geschichten, die immer darin gipfeln, daß sie, Gerda, seine Braut wird. Diesem schönen Menschen anzugehören, ist das Ziel ihrer Sehnsucht, und ihre Phantasie malt auf Goldgrund die lieblichsten Bilder. Sind das ihre letzten Gedanken, so schläft sie leicht und froh und ein glückliches Lächeln umspielt den Kindermund. (Fortsetzung folgt.)

Besprechungen und Anzeigen

Neue Bücher.

Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie.[1] Erste kritische Gesamtausgabe von *Ludwig Schiedermair*. 5 Bde. 1914. Georg Müller, München und Leipzig.

Vor einiger Zeit fiel mir E. Meumanns „System der Aesthetik“ (1914) in die Hände, ein fesselndes, aber in Einzelheiten zu stärkstem Widerspruche aufforderndes Büchlein, in dem unter anderem auch die Frage aufgerollt und untersucht wird, ob für die künstlerische Leistung die Persönlichkeit des Künstlers mehr zu bedeuten habe oder die besondere künstlerische Begabung. Der Verfasser kommt dann zu dem Satze: „Der größeste Künstler ist der, der nicht bloß spezifisch künstlerische Begabung besitzt, sondern auch zugleich ein großer Mensch und eine edle Persönlichkeit ist, oder mit anderen Worten, der, welcher die höchste künstlerische Begabung mit einer großen Persönlichkeit vereinigt.“ Weiterhin lehnt Meumann diese „logische Konstruktion“ ab und stellt die Behauptung auf, „daß der Mensch, die große Persönlichkeit, nicht in erster Linie für die Größe des Künstlers entscheidet; viel wichtiger ist die künstlerische Begabung.“ Mozart ist sein Zeuge: in seinen Briefen erscheine er als eine über alle Maßen leichtfertige, oberflächliche und seichte Natur; diese hat, so ist der Eindruck, ein großes Talent an einen kleinen und flachen Menschen verschwendet . . .

Als ich das las, dies Urteil eines angesehenen Gelehrten, beschloß ich, die große Schiedermair-Ausgabe der Briefe unseres Mozart in der „N. M.-Z.“ anzuzeigen, trotzdem ihr Erscheinen bereits ein Jahr zurückliegt. Es ist Zeit, daß für sie ernstlich und nachdrücklich unter den Deutschen geworben wird.

Wir haben bereits einige Sammlungen mit Briefen Mozarts. Die vorliegende ist der erste Versuch einer kritischen Ausgabe. Sie wurde mit dem ganzen, auf das peinlichste benutzten philologischen Rüstzeuge unternommen und stellt sich als eine vortreffliche Leistung dar, an der auch der Verlag, der für würdige Ausstattung gesorgt hat, ein wesentliches Verdienst hat. Groß ist die Zahl derer, die dem Herausgeber bei seiner Arbeit mit Rat und Tat zur Seite gestanden haben.

Daß diese neue Ausgabe der Briefe Mozarts nötig war, leuchtet dem, der die Mängel der früheren Sammlungen und der kleinen, auf ihnen fußenden Auswahlausgaben kennt, ohne weiteres ein. Schiedermair spricht sich nach dem Vorworte zuerst über die Organisation seiner Arbeit aus, führt die Fundorte der Briefe an, soweit sie bekannt sind, und wendet sich sodann zu einer Betrachtung der Briefe selbst, von denen er mit vollem Rechte sagt, daß sie „zu den kostbarsten Dokumenten gehören, die von großen deutschen Künstlern auf uns gekommen sind“. Gerade das, was Meumann an Mozarts menschlichem Wesen vermißt, wächst dem Leser aus des Meisters Briefen geradezu entgegen: wir sehen, wie er von der oft an ihm bemerkten Oberflächlichkeit frei war, wie er (was übrigens schon Jahn selbstverständlich bemerkte) allerlei ethische und künstlerische Probleme erwog, den Menschen und Dingen nachging. Vom harmlos heiteren Scherze, der witzigen, gepfefferten Bemerkung bis zu Gedanken vom Wesen des Todes: es gibt kaum etwas rein Menschliches, was in den Briefen nicht irgendwie berührt würde, die ein klarstes Bild von Mozarts Menschentum enthüllen und auch ihrerseits zeigen, wie alles, was dieser Mensch gewordene Genius der Schönheit berührte, sich in lichtes Gold wandelte und doch menschlich warm blieb. Das kurze, äußerlich so arme Leben hat Mozarts Idealismus nie zerbrechen können, mußte er sich den Forderungen des Tages gleichwohl zuweilen fügen. Man braucht Mozarts Briefe nur unvoreingenommenen Sinnes zu lesen, um auf Schritt und Tritt gefangen zu werden. Es gibt in ihnen Fragen, die auch die unmittelbare Gegenwart ernstlich berühren (Kirche und Freimaurerei — die beiden Stützpunkte, die seinem Leben Halt gaben); andere geben Aufschluß über Musikfragen und lassen auch bei Mozart die Einheit des Menschen mit dem Künstler erkennen. Daß nicht alle Vorgänge im damaligen Musikleben in gleicher Ausführlichkeit in den Briefen behandelt werden, liegt in den besonderen Verhältnissen der Zeit, ihren mangelhaften Verbindungsmitteln der Menschen und Völker und im Charakter der Briefe begründet, die in ihrer überwiegenden Zahl für den engsten Familien- und Freundeskreis bestimmt gewesen sind. Auch Vater Mozarts prächtiges, weltkluges und sorgliches Wesen gewinnt durch das Werk neue Beleuchtung. Der vierte Band bringt am Schlusse das Register, der fünfte die reiche Mozart-Ikonographie.

Alles in allem ein literarisch und kulturgeschichtlich bedeutsames Werk, das hoffentlich die weiteste Verbreitung finden wird. Es gehört nicht nur in die öffentlichen Bibliotheken und Konservatoriumsbüchereien, es gehört auch in die deutsche Familie. Kinder sollen und werden die Briefe nicht lesen, erwachsene Menschen werden sich mit ihnen auch da, wo Mozart einmal frank und frei heikle Dinge berührt, leicht abfinden. Nur sollen sie sich hüten, vorschnelle Schlüsse auf den Menschen zu ziehen (Mozarts Los!), sich vielmehr sagen, daß aus solchen Stellen des Meisters Zeit mit ihren besonderen Anschauungen spricht. *W. Nagel.*

[1] Der Verlag G. Müller in München hat uns in zuvorkommendster Weise die unser heutiges Heft schmückenden Bilder aus dem Werke zur Verfügung gestellt.

Seltenheiten aus süddeutschen Bibliotheken. Herausgegeben von E. Freys, O. Glauning, E. Petzet. München: Carl Kuhn, 1914. Chansons und Tänze. Pariser Tabulaturdrucke für Tasteninstrumente aus dem Jahre 1530 von *Pierre Attaignant*. Nach dem einzigen bekannten Exemplar in der K. Hof- und Staatsbibliothek zu München herausgegeben von *Eduard Bernoulli*. (5 Hefte.)

Der verdiente und fleißige Züricher Musikgelehrte hat mit dieser, vom Verlage in der bekannten geschmackvollen und sorgfältigen Weise ausgestatteten Veröffentlichung eine musikwissenschaftlich bedeutsame Arbeit geleistet. Die Hefte 1—4 bringen die faksimilierte, vortrefflich gelungene Wiedergabe der Tonsätze (im ganzen handelt es sich um sieben Tabulaturen, von denen vier wiedergegeben sind), das fünfte Heft enthält den gesamten textkritischen Teil. In der Einleitung stellt Bernoulli zunächst das wenige zusammen, was wir über das Leben des berühmten Pariser Musikdruckers Pierre Attaignant wissen, der ums Jahr 1500 geboren wurde und 1554 noch lebte. Im folgenden Jahre zeichnete die Witwe als Herausgeberin. Attaignant war der erste Drucker, der in Paris mit beweglichen Metalltypen Musikalien druckte. Er begann, wie jetzt allgemein angenommen werden dürfte, 1527 zu drucken. Der Buchstabentyp, den er gebrauchte, ist bis in die 30er Jahre der gotische, später taucht die Antiquaschrift auf.

Das von Bernoulli herausgegebene Werk stellt sich als Unikum dar. Tabulatur bedeutet hier (in anderem Sinne faßten die Meistersänger das Wort auf) einen Sammelnamen der früher üblichen Notierungsweise für Tasteninstrumente und hauptsächlich für solche, die eine Mehrstimmigkeit ermöglichten. Sie gibt sich somit als Versuch einer freilich im ganzen schwerfälligen und unübersichtlichen Partituranlage. Buchstaben und Ziffern fanden vielfach darin Verwendung. Romanische Länder mögen mit der Zusammenstellung von eigentlichen Notenpartituren voraufgegangen sein. „Die Tabulatures des Orgues-Epinettes bieten das einzige Beispiel eines Notendruckes im 16. Jahrhundert, wo Tonsätze für Tasteninstrumente auf zwei fünflinige Systeme verteilt erscheinen.“ Die Notenzeichen sind die der Mensuralmusik. Auffallend sind Punkte und Punktreihen unter den Noten bei melismatischen und kadenzierenden Stellen. Ueber diese Punkte hat man hin und her gestritten: bedeuten sie Alterationszeichen, beziehen sie sich auf die Applikatur? Das letztere ist in einer Attaignantschen Lautentabulatur von 1529 der Fall. Bernoulli weist nun darauf hin, daß die älteste Form der Klaviere das Clavichord ist: durch starkes Hinunterdrücken der Taste „und durch stärkeren Stoß des am Ende der einfachen Hebelvorrichtung befestigten Metallplättchens gegen die Saite“ konnte deren Spannung vergrößert, der Ton mithin erhöht werden. Auch ein theoretischer Traktat des 16. Jahrhunderts weist auf die Verwendung von Punkten zur Angabe von Tonhöhe-Unterschieden hin. Auf diese Frage geht Bernoulli, Eitner u. a. anführend, näher ein und kommt schließlich zum Resultate, die Punkte als Zeichen für ♯ und ♭ zu nehmen. Schließlich wendet sich die Einleitung einer kurzen Betrachtung der Beziehungen von Tanz- und Liedmusik zu, einem Thema, das bereits mannigfache Darlegungen erfahren hat. Den Schluß der ganzen ebenso eingehenden wie sorgsam ausgeführten Arbeit bilden Uebertragungen einzelner Tonsätze und Takte. Musikbibliotheken und Liebhaber musikbibliographischer Merkwürdigkeiten seien nachdrücklich auf das Werk hingewiesen, das freilich für die Kunst unserer Zeit nichts mehr bedeutet, wissenschaftlich aber von hohem Werte ist. *W. Nagel.*

Arnold Schering: Tabellen zur Musikgeschichte. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1914. Scherings Tabellen sind fortlaufende Zeittafeln, an denen auch der innere Zusammenhang der Dinge deutlich werden soll. Der Nutzen solcher Tabellen ist nie bestritten worden. Er wird um so größer sein, je kenntnisreicher ihr Verfasser ist. Von Schering war von vorneherein zu erwarten, daß seine Arbeit den nötigen Anforderungen entsprechen würde. Immerhin seien einige kleine Bemerkungen gestattet. Wenn einige Ausdrücke (νόμοι z. B.) erklärt werden, warum nicht andere, die ebensowenig Allgemeingut sind, wie etwa Scordatura? Die Erwähnung von

„Media vita in morte sumus" in Verbindung mit Notker dem Stammler legt die Vermutung nahe, Sch. habe auf die bekannte Legende der Dichtung der Sequenz durch Notker bei einem Spaziergange anspielen wollen. Die Legende ist seit J. Baechtolds Veröffentlichung in seiner Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz (Huber, Frauenfeld) unhaltbar geworden. — Die Begründung der Confrèrie ... des menestriers (1330) hätte einen Hinweis auf die Zunftbestrebungen der Zeit gerechtfertigt. An anderen Stellen finde ich gleichfalls die kulturellen Zusammenhänge nicht recht berücksichtigt. Bei der Erwähnung des Orgelpedales hätte sich eine Bemerkung über die nordischen Orgeln einfügen lassen. So wäre auch bei Nennung des Fitzwilliam-Virginal Books der schon den Griechen nicht fremde Begriff der Programmkunst zu erwähnen gewesen und es hätte die Nachblüte der Renaissance in Italien deutlich als solche gekennzeichnet werden können. Auch vermisse ich an einzelnen Stellen andere Zusammenhänge: erwähnt Schering 1617 die erste große Zeit der deutschen Suite, so hätte er auch deren Wurzeln kurz angeben können. Mit zwei Worten hätte sich sodann der Unterschied zwischen der florentinischen, römischen, venezianischen und neapolitanischen Oper andeuten lassen. Weiter wäre bei Nennung Purcells der Begriff der „English Opera" zu erklären gewesen u. a. m. Die eine oder andere Angabe der Schrift ist wohl durch die neuesten Forschungen, die ja auch während des Krieges nicht ganz geruht haben, überholt. So die Erwähnung von Weidenwang als Glucks Geburtsort. (Buchner, Das Neueste über Gluck 1915.) Mit allem dem sollen keine Ausstellungen an der an sich vortrefflichen Arbeit verbunden sein: ich meine nur, daß sich in der angedeuteten Weise die Schrift bei einer Neuauflage noch brauchbarer ausgestalten lassen würde. Ich wünsche ihr besonders Eingang bei den „Konservatorien", die den „musikgeschichtlichen Unterricht" noch immer auf Grund von Reißmanns, Nohls oder, wenn's hoch kommt, Brendels Schriften zu geben pflegen: sie werden, wenn die Inhaber ehrliche Leute sind, nach Einsichtnahme der kleinen Arbeit erkennen, daß die Zeit doch etwas fortgeschritten ist.

Franz Xaver Buchner: *Das Neueste über Christof Willibald Ritter von Gluck.* Oberpfalz-Verlag, Kallmünz 1915. Der nicht sehr geschmackvoll gefaßte Titel und gewisse abgegriffene Phrasen des Beginnes der Schrift sind wie einige Weitschweifigkeiten der Darlegung das einzig Bedauerliche an Buchners Arbeit, die im übrigen der Anteilnahme sicher sein darf. Um Gluck stritten sich Neustadt a. W.-N. und Weidenwang mit dem Anspruche, Geburtsort des großen Musikdramatikers zu sein. Als am Forsthause in Weidenwang die in solchen Fällen nicht fehlende weiße Marmortafel: „In diesem Hause" usw. angebracht wurde, schien die Frage endgültig entschieden. Buchner weist nun an der Hand der Akten nach, daß Glucks Vater Alexander (der Name erscheint auch als Glick und — Kluckh) als Förster oder Jäger in Erasbach amtlich genannt wird. Da er keine Dienstwohnung besaß, erbaute er sich aus eigenen Mitteln ein Haus (1713), in dem Christof Willibald am 2. Juli 1714 geboren wurde. Vater Gluck verkaufte dies Anwesen bereits 1717; die Besitzer lassen sich bis in die Gegenwart in ununterbrochener Folge nachweisen. Der Bau hat im Laufe der Zeit nur wenige Abänderungen erfahren, so daß sein Aeußeres im großen und ganzen dem ursprünglichen Bilde entsprechen dürfte.[1] — Einige weitere Abschnitte von Buchners verdienstlicher Schrift beschäftigen sich mit Al. Glucks Dienstverhältnissen u. a. m. Der Versuch, den von Schmid seinerzeit aufgestellten Stammbaum Glucks zu ergänzen, ist nicht gelungen, obwohl dabei einige weitere Träger des Namens zum Vorscheine kamen. *W. Nagel.*

G. Révész: Zur Grundlegung der Tonpsychologie, 148 S. Veit & Comp. 1913. Das etwas umständlich geschriebene Werk beschäftigt sich nicht mit einer schulgemäßen Behandlung der Tonpsychologie, sondern scheidet die bisherigen, von Helmholtz, Stumpf, Brentano u. a. aufgestellten Grundbegriffe in schärfere Grenzen, gezogen durch haarscharfe Festsetzung der Begriffe Tonqualität und Tonhöhe, die bisher als gleichbedeutend erachtet wurden. Die Tatsache, daß jedem Tone diese beiden selbständigen, unabhängig von einander veränderlichen musikalischen Merkmale anhaften, ist eine verdienstvolle Wahrheit, die auch über Melodietaubheit, Vokalität, absolutes Gehör und Intervalle neue Aufschlüsse zu geben vermag und somit das Buch wertvoll und lesenswert macht. *L. R.*

H. Riemann: Studien zur Byzantinischen Musik, zweites Heft, 17 S., Breitkopf & Härtel. Die rein polemische Schrift ist wegen ihres spitzfindigen Eingehens auf die verschiedenartige Deutung einzelner Zeichen der noch nicht gelösten byzantinischen Notenschrift, ihrer Anordnung der Kirchentöne, der Metrophonie, der Ableitung des Rhythmus aus der Beschaffenheit des Textes nur für einen solchen Leserkreis bestimmt, der die nötigen Vorkenntnisse der bis dahin geltenden Ergebnisse besitzt. *Ludwig Riemann.*

[1] Vergl. die Abbildung des Hauses in diesem Hefte der „N. M.-Z." Der Oberpfalz-Verlag hat sie uns gütigst zur Verfügung gestellt.

Neue Violinmusik.

Ferdinand Küchler: *Praktische Violinschule.* Ein Beitrag zur Reform des Violinunterrichts auf Grundlage von F. A. Steinhausens Werk: Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten. *(Hug & Cie., Basel.)* Der Verfasser hat die grundlegenden Gesetze der Violintechnik richtig erfaßt und stellt sie klar und überraschend einfach dar. Die Schule sei jedem Pädagogen zu ernstestem Studium warm empfohlen!

Jakob Dont: *Gradus ad Parnassum*, neubearbeitet von *Issay Barmas.* *(F. E. C. Leuckart, Leipzig.)* Band 4: 24 Vorübungen zu Kreutzers und Rhodes Etüden. Diese Studien sind musikalisch und anregend, bilden die linke Hand so gut wie den Bogenarm und fördern besonders das regelmäßige und weiche Spielen über alle 4 Saiten, sowie das feste und doch leichte Détaché an der oberen Bogenhälfte. Band 7: 12 Konzertetüden. Wie der Titel anzeigt, wenden sich diese interessanten Etüden an den fertigen Spieler. Mit Recht bezeichnet der Herausgeber sie als Meisterwerke an reicher Melodik, Grazie der Form und in erschöpfender Darstellung des doppelgriffigen Spiels.

Karl Flesch: *Urstudien für Violine.* *(Ries & Erler, Berlin.)* Auch dieses Werk setzt die fertige Technik voraus, zu deren Erhaltung es, auch bei sehr knapper Uebzeit, das Material liefert. Flesch bringt in gedrängter Form den Auszug der gesamten Violintechnik, das unbedingt Notwendige, auf dem der Mechanismus der Violine sich aufbaut.

F. Seitz, op. 13: *Schülerkonzert.* *(Rathke, Magdeburg.)* Das harmlose Werkchen verbindet recht geschickt Ausführbarkeit in der ersten Lage mit einem gewissen Konzertstil. Dieser aber setzt eine ansehnliche Gewandtheit in den verschiedensten Stricharten voraus, welche über die angenommene Stufe hinausgeht.

F. Seitz, op. 47: *Ungarische Rhapsodie* für Violine mit Pianofortebegleitung. *(Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.)* Wirklich Originelles ist auf diesem reichlich abgegrasten Gebiet kaum mehr zu bringen. Die Rhapsodie zählt immerhin zu den Besseren ihrer Art, doch dürfte, wer ihren nicht geringen technischen Schwierigkeiten gewachsen ist, doch lieber noch nach den Tänzen von Brahms-Joachim greifen.

Wilhelm Erfurt, op. 10: *Ungarische Fantasie* für Violine und Orchester bezw. Klavierbegleitung. *(J. Hainauer, Breslau.)* Die Fantasie setzt sich aus lose aneinander gereihten Sätzchen zusammen, die nicht zu einem einheitlichen Ganzen verwachsen wollen. Freunde nationaler Weisen mögen, der leichteren Spielbarkeit halber, sich dennoch gern des Stückes annehmen.

C. Artur Richter, op. 16: *4 leichte Vortragsstücke* für Violine oder Violoncell und Klavier. *(Kahnt Nachfolger, Leipzig.)* In ihrer schlichten Melodik sind diese Stücke wirklich allerliebst. Am hübschesten ist die kleine, beinahe pikante Gavotte. Sie sind für die erste Lage geschrieben und werden sicherlich jedem Lehrer willkommen sein.

B. Dessau, op. 53 No. 3: *Perpetuum mobile* für Violine und Klavier. (Edition *Steingräber.*) Weniger schwer als das bekannte Riessche Perpetuum ist dies anmutige Tonspiel dennoch recht dankbar und eine treffliche Uebung für Springbogentechnik.

Camillo Haering, op. 63: *Adagio.* (Musikhaus *Hüni & Co., Zürich.*) Die auf primitivsten Vorhalten ruhende Melodie, längst verbrauchte Melismen, langatmige Sequenzen, eine Harmonik, die kaum von reinen Dreiklängen und Dominantseptharmonien loskommt, dies alles kennzeichnet eine Arbeit, die nahe an Dilettantismus streift, wenn sie auch ersichtlich mit Liebe gemacht ist. Wir sollten uns aber davor hüten, die ohnehin qualitativ nicht allzureiche Literatur des Violinstücks mit Begleitung noch mehr zu verwässern.

D. Stalman: *Fantasie* für Violine und Piano. *(G. H. van Eck & Zoon, 's Gravenhage.)* Eine Fantasie unter vielen, die mehr der Freude am Instrument als dem Bedürfnis nach musikalischer Aussprache ihr Dasein verdankt. Der Tonsatz ist korrekt und sauber. *Anna Roner (Zürich).*

Orchestermusik.

Karl Bleyle, op. 23: Ouvertüre zu Goethes Reineke Fuchs für großes Orchester. Bleyle sucht hier Anschluß an Richard Strauß, sein Reineke Fuchs ist ein belustigendes Gemisch von alter verbrauchter, billiger Melodik und Harmonik und schüchternen Eulenspiegeleien.

Hans Ferdinand Schaub: Festmarsch für großes Orchester. Verbrauchte Musik in gezwungener Begeisterung.

J. Berghout, op. 52: Suite für Streichorchester. Sehr schwache Komposition, die lebhaft an Konservatoriumsstudien erinnert. *Prof. Heinrich Schwartz.*

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart. Schluß des Blattes am 22. Sept. Ausgabe dieses Heftes am 7. Oktober, des nächsten Heftes am 21. Oktober.

Verantwortl. Schriftleiter: Prof. Dr. **Wilibald Nagel** in Stuttgart. — Druck u. Verlag von **Carl Grüninger** in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: **F. Volckmar.**)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1916 Heft 2

Preis des Jahrgangs (Oktober 1915 bis September 1916) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Eine Gefahr für die deutsche Musik.

Von Prof. Dr. WILIBALD NAGEL.



Wer auch nur ein wenig in der Geschichte der Musik bewandert ist, weiß, wie viele deutsche Meister mit der schweren Not des Lebens haben ringen müssen, ohne die Früchte allgemeiner Anerkennung noch selbst pflücken und sorgenfrei ihre Bahn vollenden zu können. Die Stellung des Musikers im sozialen Ganzen des Lebens ist allmählich eine andere und zweifellos eine bessere geworden. Man kann sagen, seit Beethovens Tagen. Die Entwickelung Deutschlands zum Industriestaate und der damit wachsende Nationalwohlstand brachten auch der Tonkunst einen bemerkenswerten äußeren Aufschwung. Und zum Teil auch einen inneren. Vor allem und unbestreitbar in dem, was ihre Pflege durch große Chorvereine, Orchesterverbände und die ausübenden Solisten anbetrifft. Die Musikfeste wurden nach und nach geradezu überflüssig, da man in den meisten großen Städten neue und ältere Werke in mustergültiger Wiedergabe hören konnte. Die Musik, noch im 18. Jahrhundert in wesentlichen Teilen an die Fürstenhöfe gebunden, ward in der Gegenwart ein bedeutsamer Faktor im Leben aller Gesellschaftsschichten. Damit steigerten sich, je mehr der Wert des Geldes sank, die Ansprüche sowohl der ausübenden wie der schaffenden Künstler an die materiellen Gegenleistungen von Verlegern und Publikum. Dagegen wäre an sich nicht viel zu sagen, hätte sich nicht *eine* Erscheinung breiter und breiter in den Vordergrund gedrängt: eine gewisse künstlerische Ringbildung. Sie trat nicht wie die wirtschaftlichen Trusts deutlich erkennbar zutage, sie wirkte im stillen und wirkt heute noch. Und zwar nachhaltig. Wer ihr nicht angehört, kommt mit seinem Schaffen, mag es noch so ernst, gehaltvoll und ehrlich sein, nicht zur öffentlichen Geltung. Wir haben Kunstdiktatoren, die alles ihnen und ihrer eigenen Richtung nicht Genehme und Erwünschte vom Forum des öffentlichen Urteils fernzuhalten wissen. In den großen Konzertverbänden wie in der Presse.

Vor dem Kriege mußten die auf dem Kunstmarkte noch unbekannten deutschen Tondichter vor jedem, von irgend einer sozial oder wirtschaftlich hochstehenden Macht geförderten Fremdling, der mit geheimnisvollem oder seltsamem menschlichem und künstlerischem Gebaren auftrat, zurückstehen. Jetzt wäre die Zeit gekommen, die deutsche Kunst in den deutschen Künstlern insgesamt mit dem größesten Nachdrucke zu stützen und zu fördern.

Nach sozialer Teilnahme der Allgemeinheit, nach Förderung ihrer Kunst rufen heute die Künstler allerorten mit vollem Rechte. Wurde der einstige Kampf zwischen Akademikertum und freier Künstlerschaft wenigstens im *ethischen* Sinne zugunsten dieser entschieden, so herrscht jetzt der Gegensatz zwischen einer materiell kraftvoll gestützten Künstlergenossenschaft und einem hart mit dem Leben ringenden Außenseitertume. Die schaffenden Künstler übersehen leicht, daß die harte Gegenwart manchen Verein, manches Konzertunternehmen zur größesten Sparsamkeit zwingt und aus Gründen der Selbsterhaltung die Pflicht auferlegt, ältere statt neuerer Werke aufzuführen. Aber nach *dem* greift man *doch*, was, durch amerikanische Reklame allerbedenklichsten Stiles eingeführt, zur Aufnahme gelangte, und (selbstverständlich) die durch die planmäßig bearbeitete Presse suggerierte Begeisterung weckte — das Publikum verlangt und bekommt alljährlich seine Sensationen. Daß Dutzenden und mehr bedeutenden Tondichtern dadurch von vorneherein die Möglichkeit abgeschnitten ist, zur Geltung zu kommen, wen kümmert das außer den Betroffenen selber und den einen oder anderen, vom modernen Kunstindustrialismus nicht ergriffenen und betäubten Kopf?

Die Dinge liegen so: wenn ein auf der ganzen Welt angestaunter Tondichter für eine neue Symphonie ein Vermögen als Honorar bekommt, so ist der Verleger gezwungen, für das Aufführungsrecht Tausende zu verlangen, um auf seine Kosten zu kommen. Die Wiedergabe des Werkes ist Pflicht der Konzertvorstände gegenüber der sensationshungrigen Menge. Damit ist aber, wie gesagt, die Hoffnung für andere Tonkünstler, zu Worte zu kommen, und hätten sie das Beste und Höchste ersonnen, in nebelhafte Fernen gerückt. Das Ganze nennt man Kunstpflege, Unterstützung der lebenden Kunst. Hier steckt des Pudels Kern. Die Dinge liegen also etwas anders und tiefer, als sie Herr v. Baußnern in seinem im vorigen Hefte dieser Zeitschrift erwähnten Aufrufe dargelegt hat.

Die Schriftleitung der „N. M.-Z." möchte die ganze Frage zur öffentlichen Erörterung stellen und bittet ihre Leser, die *wesentliche* Bemerkungen zu machen haben, um ihre Meinungsäußerung. Daß wir damit in ein Wespennest stechen, schadet durchaus nicht. Die Angelegenheit ist, vom sozialen Standpunkte aus betrachtet, so wichtig, daß sie gebieterisch eine Behandlung erheischt.

Wie liest man die Notenschrift am zweckmäßigsten?

Ein Beitrag zur Psychologie des Notenlesens nebst Vorschlägen zur Verbesserung der Oktavenbenennung, der Hilfslinien, des Oktavzeichens und der Versetzungszeichen.

Von OTTO GASTEYGER (Stuttgart).

I.

Trotz der großen Bedeutung, die dem Notenlesen zukommt, werden systematische Uebungen darin meistens vernachlässigt. Die natürliche Folge hiervon ist ein so ungewöhnlich kleiner Prozentsatz von guten Blattlesern, daß gewandtes Blattlesen bezw. Blattspielen meist nur als Talentsache gilt, trotzdem auch hier im wesentlichen Uebung und Methode und nicht bloß Talent den Meister machen. Die Methode spielt sogar eine sehr große Rolle, denn es ist absolut nicht einerlei, *wie* man liest, bezw. wie man lesen lernt.

Als Begründung für die stiefmütterliche Behandlung des Blattlesens wird erstens die alte Behauptung angeführt, Blattlesen bezw. Blattspielen wirke schädigend auf die Pünktlichkeit des Lesens bezw. des Spiels und des Vortrags, zweitens die Verständnislosigkeit der Eltern, die Zahl und Zeit der Unterrichtsstunden ihrer Kinder durch Nachgiebigkeit der Lehrer selbst im Elementarunterricht auf ein Maß herabzudrücken gewöhnt oder bemüht sind (bis zu einer halben Wochenstunde), daß kaum für die allernötigsten Erklärungen Zeit genug übrig bleibt, von Zeit zu Uebungen im Blattlesen ganz zu schweigen. Der erste Grund hat insofern eine gewisse Berechtigung, als naturgemäß beim Blattspielen die volle Aufmerksamkeit zum Nachteil für die Pünktlichkeit des Spiels größtenteils auf das Lesen gerichtet ist. Ist das aber ein Grund, die Ausbildung dieser Fertigkeit hintanzusetzen? Ist nicht vielmehr der Nutzen des gewandten Blattspiels so überwiegend, daß für dessen Pflege wohl mit gutem Recht die Hälfte der Unterrichtszeit gefordert werden muß?! Zudem ist eine der Vorbedingungen für das Blattspiel das Blattlesen. Dieses wird aber noch weniger geübt als das Blattspiel (meistens überhaupt nicht), trotzdem obiger Einwand mancher allzu Aengstlichen hierbei sicher hinfällig ist.

Die schlechten Ergebnisse im Lesen können außer Mangel an Uebung noch mancherlei zum Teil merkwürdige Ursachen haben: Unzweckmäßiges Erlernen des Notensystems, Gewohnheit, viel von den Noten weg auf die Tasten zu sehen, häufiges Auswendigspielen besonders in den ersten Lernjahren, zu wenig Abwechslung im Notenmaterial (zu langes Hängenbleiben an gleichen Stücken), vorhergehende Ausbildung bezw. gewohnheitsmäßige überwiegende Benützung des Gehörs; wer z. B. jahrelang nur nach dem Gehör gespielt und dann erst mit dem Spiel nach Noten begonnen hat, wird letzteres schwerer lernen, als ein des Spielens gänzlich Unkundiger. Der Mensch bedient sich bewußt oder unbewußt seiner stärksten, ausgebildetsten und darum am wenigsten Mühe machenden Hilfsmittel und erst, wenn diese versagen, greift er zu anderen. In unserem Falle verläßt sich der Gehörspieler also mehr auf das Ohr als auf das Auge und läßt selbst beim Blattspiel mehr das Ohr als das Auge arbeiten, indem er zu erraten und nach dem Gehör zu spielen sucht, was das Auge nicht so schnell zu übersehen vermag. Dies ist natürlich nur bei Musikstücken herkömmlicher Art ohne starke und unerwartete Modulationen möglich, aber gerade um solche Stücke handelt es sich in den ersten Lernjahren. Die Tätigkeit des Auges ist bei einem solchen Gehörspieler zu oft ausgeschaltet, als daß er sich an ein ruhiges gleichmäßiges Lesen gewöhnen könnte. Er wird daher wohl sehr leicht auswendig lernen aber schwer lesen und ewig ein Stümper im Blattspiel bleiben, falls er nicht durch geeignete Mittel die Fähigkeit zu lesen auf dieselbe Stufe bringt wie sein Gehör. (Die Rolle des Gehörs beim Lesen wird später eingehender behandelt.)

Dieses Beispiel bildet einen Beweis für die interessante von der Musikpädagogik meines Wissens noch gar nicht beachtete Tatsache, daß ein Organ (in diesem Falle das Ohr) ein Hindernis oder eine Hemmung für die funktionelle Ausbildung eines anderen Organs (des Auges) sein kann. Denkende Pädagogen werden daraus den Schluß ziehen, daß die Uebungen nur dann zweckmäßig sind, wenn dabei die Funktion des störenden Organes zeitweise ganz ausgeschlossen wird. Dies ist so lange nötig, bis das zurückgebliebene Organ mit gleicher Leichtigkeit funktioniert wie das störende. Erst dann bedeutet das Zusammenwirken beider Organe eine gegenseitige Ergänzung und äußerst wertvolle Unterstützung.

Das praktische Ergebnis für das Lesen besteht in der Forderung, zunächst die Funktion des Auges allein einer systematischen Ausbildung zu unterwerfen. Zu diesem Zweck muß das Gehör bei allen Leseübungen zunächst ganz ausgeschlossen werden, denn das Auge kann die Fähigkeit des raschen Uebersehens nur dann erlangen, wenn es durch keinen anderen Sinn unterstützt wird. Beim Spielen hilft aber das Gehör ganz erheblich mit und zwar um so mehr, je zuverlässiger es sich erwiesen hat und je überlegener es dem Auge gegenüber ist. Das *Spielen* nach Noten ist also in all den Fällen zu unterlassen, bezw. aufzuschieben, wo nur Lesefertigkeit bezweckt wird, insbesondere also, wo die Gleichmäßigkeit des Lesens durch das Spielen gestört erscheint; um so eifriger sind reine Leseübungen vorzunehmen. Man mag sich hierzu stellen wie man will, soviel wird jedermann zugeben müssen, daß Leseübungen so wichtig sind wie Spielübungen und daß beides notwendig auch getrennt [1] (wenn auch nebeneinander) behandelt werden muß. Mit anderen Worten, die Lesefertigkeit soll nicht nur durch Spielübungen, sondern auch durch reine Leseübungen (Beschreibung später) erworben werden.

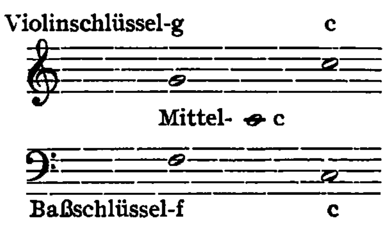
Der erste Schritt zur Entwicklung der Lesefertigkeit besteht in der Ausbildung der Fähigkeit, die Bedeutung des Notenbildes möglichst schnell zu erfassen. Hierfür gibt es mancherlei Hilfsmittel. Eines der wichtigsten ist die Entwicklung der Notenkenntnis aus dem Elfliniensystem, dessen Einführung zu den Verdiensten Hugo Riemanns gehört. Als Riemann unter Hinweis auf das Elfliniensystem gleichzeitiges Erlernen von Violin- und Baßschlüssel forderte, war das eine pädagogische Tat und man sollte es nicht für möglich halten, daß die Mehrheit der Lehrer sie nicht kennt oder nicht anerkennt und anfangs monatelang nur im Violinschlüssel spielen läßt. Bei der oft sehr reichlich spät nachhinkenden Lehre vom Baß-Schlüssel wird zudem nicht selten einer der schlimmsten pädagogischen Mißgriffe durch den Hinweis gemacht, „die Noten des Baßschlüssels heißen wie die höhere Terz derselben Noten im Violinschlüssel". Ewiges Ableiten vom Violinschlüssel statt direktes Ablesen des Baßschlüssels, häufige Verwechslungen von beiden Schlüsseln, fehlende Ortskunde auf der Klaviatur bezüglich der Oktavenfrage sind die Ergebnisse einer solchen Methode.

Riemann erklärt das Notensystem für Klavier- und Orgelmusik etwa folgendermaßen:

„Zur Notierung der Klaviermusik braucht man elf Linien, weil aber niemand elf Linien ohne häufige Verwechslung übersehen kann, wird die mittelste (elfte) Linie nur als sogen. Hilfslinie (kurzer Strich durch den Notenkopf) und nur dann gezogen, wenn der auf ihr notierte Ton Mittel-*c* (eingestrichenes *c* in der Mitte des Klaviers) gerade vorkommt. Auf diese Weise erhält man 5 Linien über Mittel-*c* mit dem Violinschlüssel auf der 2. Linie von unten und 5 Linien unter Mittel-*c* mit dem Baßschlüssel auf der 2. Linie von oben. Als weitere Stützpunkte für die Noten-

[1] Siehe hierzu des Verfassers Aufsatz „Gedanken eines Musiklehrers" in Heft 21 des Jahrgangs 1913 der „N. M.-Z.".

kenntnis dienen das nächst höhere *c* über der Mittellinie des Violinsystems und das nächst tiefere *c* u n t e r der Mittellinie des Baßsystems.

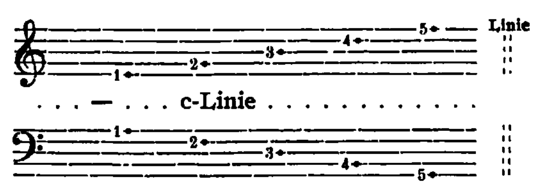


Durch die Kenntnis dieses Notengerüsts ist die Gefahr der Verwechslung z. B. des mit dem gleich gelegenen beseitigt, indem stets die Lage im Verhältnis zum Mittel-*c* bestimmt vorgestellt wird und indem die Noten des Baßschlüssels nur Spiegelbilder der Noten des Violinschlüssels sind, symmetrisch gelegen in ihrem Abstand zu Mittel-*c*."

Die Methode Riemanns ist leider noch viel zu wenig bekannt. Der Grund hierfür mag wohl darin zu suchen sein, daß Riemann sich mit Andeutungen begnügt hat, nicht ausführlich und eindringlich genug, um die allzu bequeme Mehrheit der Pädagogen von der enormen Wichtigkeit zu überzeugen.

Ich glaube daher mit der Veröffentlichung folgenden Systems, das sich in der Unterrichtspraxis seit einer Reihe von Jahren vorzüglich bewährt hat, ein wesentliches Hilfsmittel für das richtige Erfassen des Notensystems und damit für das Lesen überhaupt zu bieten:

In der Mitte zwischen Violin- und Baßschlüsselsystem liegt d i e *c* - L i n i e. Obwohl sie nur bei Bedarf als kurzer Strich vorkommt, ist sie doch die wichtigste aller Linien, d e n n v o n i h r a u s m u ß d i e g a n z e N o t e n k e n n t n i s e r f a ß t w e r d e n. Das *c* der *c*-Linie liegt auch am Klavier in der Mitte der Tasten. Ueber der *c*-Linie stehen die 5 Linien für die hohen Töne (am Klavier von der Mitte nach rechts), unter der *c*-Linie die 5 Linien für die tiefen Töne (am Klavier von der Mitte nach links). Außer der *c*-Linie erhält jede Linie eine Nummer. Nummer 1 beginnt bei der Linie, die z u n ä c h s t über oder unter der *c*-Linie steht.



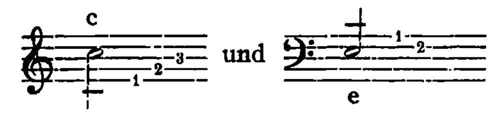
Im Schlüssel für die h o h e n Töne werden also die Linien a u f w ä r t s gezählt. Im Schlüssel für die t i e f e n Töne werden also die Linien a b w ä r t s gezählt.

Gleiche Liniennummern sind gleich weit von der *c*-Linie entfernt. Sie stehen sich also symmetrisch gegenüber, nicht mehr parallel wie früher!

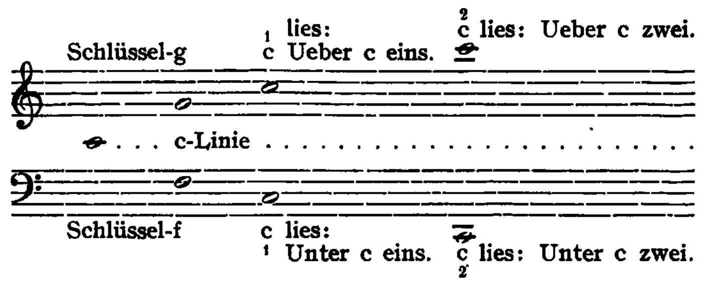
Im , also im System ü b e r der *c*-Linie, stehen die Noten „auf" und „ü b e r" der Linie. Im , also im System u n t e r der *c*-Linie, stehen die Noten „auf" und „u n t e r" der Linie. „Auf" der Linie ist: Linie mitten durch den Notenkopf. Die Bezeichnung „über" der Linie beim und „unter" der Linie beim ist einfacher und besonders für die Uebersichtlichkeit der Noten in den Hilfslinien, wie wir später sehen werden, zweckdienlicher, als die gebräuchliche Bezeichnung „zwischen" der z. B. 3. und 4. Linie. Die neue Liniennumerierung und Bezeichnung weist auf die Hauptsache hin, nämlich daß bei jeder einzelnen Linie bezw. Note ihr Verhältnis, d. h. ihre Lage zur *c*-Linie zu betrachten und vorzustellen ist. z. B. steht also gewissermaßen nicht unter der obersten Linie, sondern über der 4. Linie von der *c*-Linie aus. Mit dieser Note hat sofort ihre Lage zur *c*-Linie mit dem Schlüsselzeichen vorzuschweben, also:

Umgekehrt steht z. B. nicht über der 2. Linie von unten (wie früher), sondern unter der 3. Linie von der *c*-Linie aus, die stets mit dem Schlüsselzeichen vorzuschweben hat, also: Der größte Fehler der alten Lernweise — die parallele Numerierung beider Liniensysteme von unten nach oben — fordert den Vergleich gleicher Notenbilder heraus, die aber in jedem Schlüssel verschiedene Bedeutung haben.

Im Gegensatz hierzu rufen bei meiner Liniennumerierung z. B. und nicht mehr gleiche Bildeindrücke hervor, auf deren Konto die bekannten Verwechslungen zu setzen sind, sondern das *c* erscheint als Note über der 3. Linie von der *c*-Linie aus und das *e* als Note unter der 2. Linie von der *c*-Linie aus, also:



Das Fundament für die Notenkenntnis

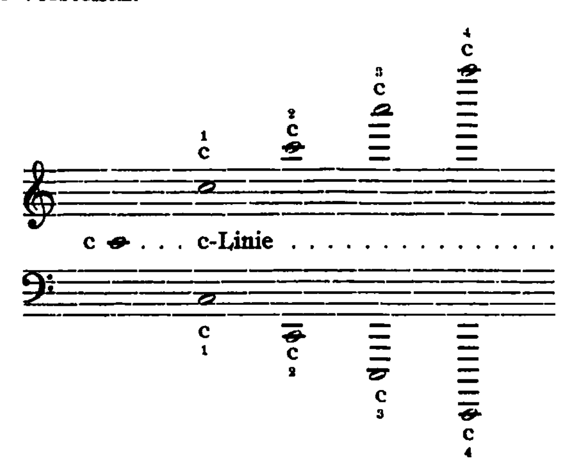


besteht aus 3 Paaren von Noten, d i e v o n d e r *c* - L i n i e n a c h o b e n u n d u n t e n g l e i c h w e i t e n t f e r n t l i e g e n, nämlich:

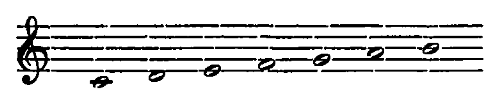
1. Schlüssel-*g* auf der 2. Linie nach oben, wo der Platz des *g*- oder Violinschlüssels ist, und Schlüssel-*f* auf der 2. Linie nach unten, wo der Platz des *f*- oder Baßschlüssels ist.
2. *c* über der 3. Linie eine Oktave über Mittel-*c* und *c* unter der 3. Linie eine Oktave unter Mittel-*c*.
3. *c* auf der 2. H i l f s linie ü b e r dem V i o l i n system und *c* auf der 2. H i l f s linie u n t e r dem B a ß - system.

Was liegt näher, als dem *c*, das eine Oktave ü b e r Mittel-*c* steht, den Namen U e b e r - *c* eins $(\overset{1}{c})$ zu geben und dem gegenüberliegenden, eine Oktave u n t e r Mittel-*c* stehenden *c* den Namen U n t e r - *c* eins $(\underset{1}{c})$ und damit überhaupt e i n e n e u e s i n n g e m ä ß e O k t a v b e z e i c h n u n g zu fordern, die ihr Verhältnis ebenfalls klar und deutlich zur *c*-Linie ausdrückt. Die Namen Ueber-$\overset{1}{c}$, $\overset{2}{c}$, $\overset{3}{c}$ und Unter-$\underset{1}{c}$, $\underset{2}{c}$, $\underset{3}{c}$ etc. haben wirklich einen Sinn und man weiß sofort, daß z. B. $\overset{3}{c}$ oder $\underset{3}{c}$ die Bezeichnung für das um 3 Oktaven über bezw. unter Mittel-*c* stehende *c* ist. Ganz im Gegensatz zu den absolut nichtssagenden und

daher schwer zu behaltenden alten Bezeichnungen „große kleine, eingestrichene Oktave“ etc., die man ohne Bedenken der Geschichte überlassen könnte. Im Gegensatz zu früher bieten die Namen selbst durch ihre Verhältnisangabe zu Mittel-*c* einen sicheren Anhaltspunkt und auch eine sehr wesentliche Stütze für die Orientierung auf der Klaviatur, denn z. B. $\overset{2}{c}$, also 2 Oktaven über Mittel-*c* bezw. von der Klaviermitte nach rechts kann man sich sehr leicht vorstellen.



Dabei stehen sich nicht nur gleiche Notenbilder der verschiedenen *c* in ihrer Lage zur *c*-Linie symmetrisch gegenüber, sondern deren Spiegelbilder haben auch gleiche Zahlenbeinamen. Als Normaloktave gilt die gebräuchlichste Oktave



deren 7 Namen keinen Zahlenbeinamen haben. Z. B. $\overset{1}{a}$ bedeutet demnach 1 Oktave über Normal-*a*, also und $\underset{2}{h}$ entspricht 2 Oktaven unter Normal-*h*, also

(Fortsetzung folgt.)

Max Schillings' „Mona Lisa“.

Von Prof. Dr. WILIBALD NAGEL.

Die Uraufführung von Schillings' neuem Opernwerke liegt hinter uns. Am 26. September ging es vor einem aufs höchste gespannten Publikum auf der Stuttgarter Hofbühne in Szene. Tondichter und Darsteller durften mit der Verfasserin des Textes für stürmischen Beifall danken. Das Stuttgarter Hoftheater erlebte einen Ehrentag: Mit dem als Gast tätigen, wahrhaft genialen *John Forsell* (Francesco) teilten sich Frau *Iracema-Brügelmann* als Mona Lisa, der jugendliche *Aagaard Oestvig* (Giovanni) in die Ehren des Abends und auch die übrigen Darsteller leisteten höchst Anerkennenswertes. Das von *Schillings* selbst geführte Orchester hatte seine große Kraft für das Werk eingesetzt und die von *Pankok* und *Plappert* geschaffene Ausstattung bot den prunkenden Rahmen, in dem die Spielleitung *Gerhäusers* glanzvoll belebte Bühnenbilder schuf.

Daß eine solche Vorstellung in den Zeiten des furchtbarsten Krieges, den die Welt noch gesehen, möglich war, darf mit Freude und Stolz erfüllen. Aber in den Becher der Freude fällt doch ein dicker und bitterer Tropfen, wenn man als frei und unbefangen urteilender Mensch an die ästhetische Abschätzung der Oper selbst herantritt. Was ist's im Grunde genommen, das wir in der Dichtung erlebt haben? Ein an der Siedehitze veristischer Italianistik in ungeschickter Weise, wenn auch in ganz guten Versen geformtes Kinostück. Wenden wir auf die Operndichtung die allgemeinen Anforderungen an das gesprochene Drama an, so erleiden wir mit Bezug auf *Beatrice Dovskys* Opernbuch „Mona Lisa“ elend Schiffbruch. Sie schuf ein Werk voll von brutaler Wirklichkeitsnachahmung aus der Renaissancezeit, aber weder ein Drama, in dem ein psychologisches Problem sicher erfaßt und durchgeführt worden wäre, noch auch ein Stück, das ein echtes Kulturbild aus den Tagen des Cinquecento bietet. Die Dichterin deutet — o wundersame Technik und tiefster Nebensinn! — in einem Vorspiele allerlei Motive der eigentlichen Oper an und spinnt sie in einem Nachspiele weiter: Schon früher gab es ein Rätselhaftes, die Frau, und ein Rätselhaftes, die Frau, gibt es noch heute! Und was ist der ganzen Geschichte Summe? Daß Mona Lisas Gesicht auf Leonardos herrlichem Bilde im Louvre (um dessen Diebstahl vor einiger Zeit die ganze Welt in Aufregung geriet) ein fragwürdiges Lächeln zeigt, das sich dichterisch-psychologisch so erklären läßt: Mona Lisa war einem älteren Gatten, Francesco, einem reichen Juwelenhändler, vermählt. In dessen Hause erscheint Giovanni, ein Abgesandter des Papstes, um eine kostbare Perle, die mit anderen Schätzen in einem kunstvollen Schranke bewahrt wird, nach Rom zu holen. Giovanni hat Mona Lisa einst geliebt und ist wieder geliebt worden. Nun sieht er sie, die Unverstandene, nie mehr lächelnde, eiskalte Frau, die er — ohne Erfolg — zur Flucht zu überreden sucht. Aber sie hält sich fürs Glück nicht geboren. Da naht Francesco, Giovanni verbirgt sich, Mona Lisas Gemahl wittert üble Dinge, verschließt die Ausgänge, Giovanni eilt von Versteck zu Versteck, einen Weg ins Freie zu suchen, wobei er aber seltsamerweise noch Zeit findet, Mona Lisa zu küssen. Jetzt tritt Francesco ein, sieht, selber unbemerkt, die Liebenden, tritt zurück (täte er das nicht, so ginge die ganze Geschichte in anderer Weise weiter), Francesco verwechselt auf seiner Flucht Nische mit Nische und landet schließlich in dem offen stehenden Perlenschranke. Mona Lisa aber lächelt in der seligen Erinnerung des Kusses und singt die in höchster dichterischer Fülle des Empfindens quellenden Worte „aber schön war es doch“. Francesco ahnt das Versteck und schlägt den schweren Schrein, zu dem es nur einen einzigen Schlüssel gibt, zu. Giovanni ist dem sicheren Tode preisgegeben. Als Francesco die folternde Angst Mona Lisas um den Geliebten auf die Spitze getrieben, schleudert er den Schlüssel in den am Hause vorbeiströmenden Arno. Aber just in der Flugbahn des Schlüssels liegt, wie das so geschehen kann, Dianoras, Francescos Tochter aus erster Ehe, Boot, das ihn natürlicherweise auffängt. Selbstredend wird der Schlüssel auch gefunden und Mona Lisa gebracht. Francesco kommt herzu, als seine Gattin die äußere Türe des Schreines geöffnet hat; er glaubt, Mona Lisa habe Giovanni vielleicht zur Flucht verholfen, seine Wut steigert sich ins Unermeßliche, er öffnet den Schrein ganz und Mona Lisa stößt ihn hinein. Sie schleudert ihm die Anklage nach, den Dämon in ihr geweckt zu haben und faßt den jähen Entschluß, zu Savanarola zu gehen, sinkt aber vernichtet zu Boden.

Dies die Geschehnisse, deren Mängel schon aus der skizzierten Inhaltsangabe zum Teil deutlich hervorgehen. Sicherlich hat Beatrice Dovsky ein bestimmtes Problem vorgeschwebt, aber sie hat es nicht scharf erfaßt noch gelöst: Wie wurde Mona Lisa, die rätselhaft Lächelnde, zur Mörderin des Gatten? Die Heldin des Werkes zeigt in ihrer ganzen Art nichts als haltloses Schwanken: sie geht als klagende Träumerin durchs Leben; Giovanni wagt sie nicht zu folgen; um den Geliebten zu rächen, wird diese Frau plötzlich zur Mörderin; das Verbrechen zu sühnen, will sie sich bei Savanarola retten. Das alles ließe sich vereinigen, sähen wir ihr auf den Grund von Seele und Geist Sie ist keine Dirne wie Ginevra, die Venus von Florenz, die sich in Francescos Hause (übrigens der Zeit ganz entsprechend) sehen läßt, sie ist gar nichts, ein Schemen, der allerhand Worte macht, ein Rohr, das jeder Windhauch bewegt. Das ganze Problem würde dann sich haben vertiefen und dramatisch haben ausschöpfen lassen, wenn für eine wirkliche und nicht so einseitige Zeitstimmung durch die Dichterin gesorgt worden wäre, wenn Mona Lisas Charakter als ein sittlicher Faktor in der widerlichen Umwelt empfunden würde und Spieler und Gegenspieler als in ihrer Wesenheit scharf bestimmte Menschen gegeneinander geführt worden wären. Aber das ist nicht der Fall. Auch Francesco läßt, so geschäftig er hin und her eilt, so viel er klagt und redet, als Charakter uns gänzlich gleichgültig Und Giovanni? Nun, der schwärmt, verbeugt sich, schlüpft von Versteck zu Versteck, küßt und wird eingeschlossen und getötet. Alle übrigen Personen stellen eine widerwärtige, verlotterte Gesellschaft dar. Die Exposition der Dichtung schleppt sich durch den ganzen ersten Akt hindurch und leidet an einem für die Handlung gänzlich überflüssigen und großen Ballaste.

Schillings' Musik verleugnet ihren Urheber kaum an einer einzigen Stelle. Daß sie aus Wagnerscher Technik hervorgegangen ist, erkennt man immer wieder. Und doch ist eine grundsätzliche Abkehr von dieser zu bemerken in der Durchdringung des Ganzen mit hier und da wiederkehrenden kleinen und geschlossenen Formen. Damit verbindet sich eine gewisse Hinwendung zu Richard Strauß, ohne daß der Hörer freilich durchaus an dessen überragende Instrumentationskunst und glänzende Vielseitigkeit erinnert würde. Zuweilen

huscht eine kleine Erinnerung an d'Alberts Tiefland durch die Partitur. Auch Puccini gibt gelegentlich seinen Segen zu Schillings' Musik, aber die nicht selten so blendende Melodik des Italieners erreicht sie nicht. Als Harmoniker weiß der Stuttgarter Tondichter unsere Teilnahme stets zu fesseln. Ohne jemals bloß klangspekulativ zu werden, verwendet er doch vorwiegend moderne harmonische Mittel. Daß er — wie in seiner Themenbildung — zuweilen gewissen Manieren erlegen ist und stereotype Schritte und Klänge verwendet, läßt sich ebenso wenig leugnen, wie das andere, daß er in seiner Instrumentationsweise, so Reizvolles, Packendes, selbst Erschütterndes und auch Neues sie oft bietet (was bei dem Riesenapparate: Streichquintett, drei Flöten, zwei Oboen, englisches Horn, Heckelphon, zwei Klarinetten, Baßklarinette, drei Fagotte, sechs Hörner, vier Trompeten, drei Posaunen, Baßtuba, allerlei Schlagzeug, zwei Harfen, Celesta, Mandoline und Bühnenmusik ja nicht eben erstaunlich ist), zuweilen keine ganz glückliche Hand bewiesen hat und gar manches an den Vorgängen auf der Bühne durch sein Orchester klanglich zudeckt oder doch nicht genügend offen läßt. Die Partitur kennt neben breiten symphonischen Partien einfache Kanzonen und Madrigale; von diesen ist das in seiner schlichten Schönheit reizvolle Rosmarinlied in eine verhältnismäßig einfache und duftige Orchestergewandung gekleidet worden, während der C dur-Gesang des ersten Aktes zum Beispiel, das Lied auf die Jugend, in seiner übrigens etwas operettenhaften Melodik durch die Instrumentierung leidet. Mit wenigen Mitteln viel zu erreichen, ist Schillings eben doch wohl nicht möglich. Und so erscheint die Instrumentation auch anderer, so der dramatisch bewegten Stellen, allzu massig; sie schlägt den Sängern die Möglichkeit, durchzudringen oder sich auch nur gegenüber dem Orchester zu behaupten, öfter nahezu tot. Was mutet Schillings nicht allein der Gruppe der Holzbläser zu!

Worauf er hinauswollte, erkennt man leicht: die psychischen Stimmungen seiner Geschöpfe haben es ihm angetan. Deshalb läßt er seine Musik nur ganz selten malend wirken. Wie würde Richard Strauß das Geschmeide haben strahlen und blitzen lassen! Hier liegt nun der tiefere Grund, weshalb es so viele tote Punkte besonders in der ersten Hälfte des Werkes gibt: da sind Beschreibungen, wie die des Palastes, der Perlen und des Schrankes und seiner Geheimnisse. Sowie sich irgendeine Gelegenheit zu psychischer Ausbeutung der Worte durch die Musik bietet, greift Schillings zu: dann sagen seine Töne uns etwas und zwingen uns auch wohl zu innerem Mitleben. Wo aber die Worte nur einfach schildern, da fällt Schillings nicht gar viel ein. Und noch an anderen Stellen versagt diese Musik: ihr fehlt der Ausdruck für lodernde Sinnlichkeit und sprühende Lebensfreude. Schillings hat in seiner Musik keinen Humor; sie ist allzusehr Resultat von Berechnung und scharfem Verstande. Was ihr in der Hauptsache fehlt, ist herzwarmes Blut. Und auch rhythmische Schärfe und Beweglichkeit geht ihr ab. Die Partitur ist voll von Zügen, die das dartun. Man prüfe den Karneval: ist da auch nur das Geringste eines rasend tollen und buntbewegten Treibens, ein stetes Durcheinandergleiten und Rauschen zu vernehmen? Die Musik hat hier etwas geradezu Eckiges, öfter sogar Klobiges. Keine Spur von überschäumender Lebenskraft. Oder der Venuschor („Schlagt die Cymbeln"): ja, wo schwirrt und zittert denn da sinnlicher Taumel? Die Venusmusik und das Marienlied vereinigen sich: man soll Symbole zweier sich fremder Welten in dieser Vermischung erkennen, aber fürs Ohr gehen beide Gesänge ganz einträchtiglich zusammen. Wie die Gegensätze hier keineswegs in schärfster Ausarbeitung gegeneinander erscheinen, so bedeutet dies Sichbekämpfen zweier Welten für das gesamte dramatische Geflecht des Werkes nichts. Ich sprach schon oben davon.

Auf der anderen Seite ist Schillings der Ausdruck des Düsteren, Lastenden, Asketischen, aber auch der dämonischer Wildheit und blutiger Grausamkeit vortrefflich gelungen. Hier liegt das Neue in dem Werke. Zum Glücke für die Oper, die in ihren Höhepunkten durchweg alles dieses erheischt. Und zwar entwickeln sich die Vorgänge hier überall in einer atemraubenden und willenlos machenden Energie der Tonsprache. So sind Stimmungskomplexe entstanden, die, gleichviel wie man die Musik ästhetisch bewerten möge, in der Kraft und Bestimmtheit ihres Ausdruckes zur Bewunderung zwingen.

Hält man gegen diese andere Stellen, in denen des Tondichters Stil zu bloßer Theatralik wird, oder sich in weichlichen Trivialitäten (die mehrfach wiederkehrende schmachtende Solovioline spielt Schillings zum Beispiel üble Streiche) ergeht, so muß man sagen, daß die neue Oper Heterogenstes von höchst ungleichem künstlerischem Werte enthält und sich als stilistisch nicht einheitlich und in dieser mangelnden Einheitlichkeit als stark anfechtbar zeigt.

Mag das Werk sich als wertvoll fürs Theater erweisen, mit dem höchsten Maßstabe gemessen, erscheint es nicht als ein Erzeugnis vollendeter Kunst. Das, was das Textbuch verlangte, wird durch Schillings' Musik ja im großen und ganzen erfüllt, allein das hat doch nur eine stark relative Bedeutung, weil es im wesentlichen aus dem Begehren nach Sensation aufgesproßt ist. Was wir heutigen Menschen brauchen, für die Gegenwart und die dunkle Zukunft, ist eine reinere Kunst, eine Kunst, die uns erhebt und befreit, die uns große ästhetische und sittliche Werte gibt, nicht aber eine Kunst, die uns eine Unsumme von Problematischem und damit Steine statt des Brotes darbietet. Gehen wir auf dem Wege des Grobschlächtigen, Ausgeklügelten und Massigen noch weiter, kommen die ersten Namen des lebenden Tonkünstlergeschlechtes dem Geschmacke des immer noch, wie es scheint, allmächtigen Kunst-Snobismus mit seinem wahnwitzigen Verlangen nach immer neuem und immer wilderem Nervenreize noch mehr entgegen, gelingt es nicht, diesen unheilvollen Strom einzudämmen, so wird der Kunst in Deutschland schwerster Schaden erwachsen. Die Dichtung Beatrice Dovskys baut sich nur auf zerstörenden Elementen und Motiven auf. Was soll das der Kunst, was soll das uns? Hat Schillings manches davon durch seinen großen künstlerischen Intellekt zu mildern vermocht und in eine höhere Sphäre gerückt, so war es ihm an anderen Stellen doch darum zu tun, die Wirkung der Dichtung zu übertrumpfen und die Andeutungen des Wortes nach der Möglichkeit seiner künstlerischen Machtmittel auszunutzen. Das war sein Recht als Musiker und seine Pflicht. Allein damit steigerte sich eben die Uebelwirkung der Dichtung ins Krasse, aufs höchste Folternde, und die Nerven Peitschende. Das erscheint im Grunde genommen als letzter Endzweck dieser Oper. Wer aber wollte diesen Endzweck einen künstlerischen nennen?

Dem Andenken eines gefallenen Musikers.

(Dem Tondichter Siegwart Eulenburg.)

Als du hinüber kamst in jene Welt,
In die dein schöner, großer Tod dich führte,
Hielt dich dein reines Herz noch fest bei uns,
Es konnte die Erde noch nicht lassen,
Die ihm Nahrung gab für seine Sehnsucht,
Und es schlug wild den Takt des Uebergangs.

Gott nahm es an sich.
In Gottes Hand kam es zur Ruh,
Sein Schlagen wurde leiser,
Es setzte aus und wurde Traum.

Da kam das Wunder deiner Seligkeit.
Mit ahnungsvoller Spannung horcht dein Ich hinaus:
Die fernen, fernen Weiten sind angefüllt mit Stimmen, Harmonien,
Das einende Gesetz befiehlt den Ton,
Ein jedes Brausen formt sich zum Akkord
Und baut sich auf zur Riesensymphonie.
Du hörst die Erde gehen,
Du hörst geblendet die Musik der Sonne
Und atmest selig allen Klang der Sterne.

Verzückt lauschst du dem Wunder,
Fühlst wie langsam deine Sehnsucht
Von dir geht.

Und wie sie schwindet, hörst du eine Stimme,
Die aus dem großen Klingen sich dir neigt,
Die dir bekannt, weil sie in dir geklungen
Seit deiner Kindheit Tagen, als dir dein Wille wuchs,
Der dir die Tat zum Klang, den Klang zur Tat geformt.

Heroisch kraftvoll wächst sie zu dir hin,
Und ihr Erkennen füllt Jubel überjubelnd deine Seele,
Die sich mit ihr vereint
Dein Ich, dein Du erlöst.
Nun selber Klanggott schwingst du fort
Im ewigen Reich der Sphärenharmonien.

Friedrich Walther Porges.



Heinrich K. Schmid.

Der ehrenvollen Aufgabe, die Leser der „N. M.-Z." mit dem künstlerischen Werdegange *H. K. Schmids* bekannt zu machen, darf ich nur in gedrängtester Kürze entsprechen — so lautet der ausdrückliche Wunsch unseres allzubescheidenen Künstlers. Und doch wäre gerade hier breite Ausführlichkeit und kräftiger Hinweis auf das bisher Gebotene am Platze, handelt es sich doch um kein „Dutzendtalent", sondern um eine eigenartige ausgeprägte Erscheinung, um einen seltenen Könner, der nur eines nicht kann, was leider heutzutage so notwendig zu sein scheint wie die Leistung selbst — Reklame zu machen. Nur aus diesem Grunde darf es zu erklären sein, daß H. K. Schmid manchem Leser dieser Zeilen ein homo novus sein wird.

Am 11. September 1874 zu Landau a. Isar als Lehrerssohn geboren, hatte er von Jugend auf Gelegenheit zu praktischer Betätigung der Musik in Haus und Kirche. Wie gerade die vielfältigen Anforderungen des katholischen Kirchenchordienstes — in Orgelspiel wie Gesang — bildend wirken, kann nur der ermessen, welcher diese Dinge aus eigener Erfahrung kennt. Ich wenigstens halte es für mehr als einen Zufall, daß so viele bedeutende Musiker im ländlichen Schulhause herangewachsen sind. Freilich handelt es sich hier um mehr als die rein musikalische Anregung, es ist vielmehr die Entwickelung des Kindes in der Ländlichkeit, die Beobachtung der Natur von früher Jugend an, welche für den künstlerischen Werdegang von Wichtigkeit ist. Wie hätte ohne solche Einflüsse — um nur eines herauszugreifen — ein Werk wie unseres Künstlers „Waldgang" entstehen können?

Eine frühzeitige Bekanntschaft mit dem Regensburger Domkapellmeister und Kirchenkomponisten Ignatius Mitterer führte zum Eintritte in das Regensburger Seminar, dessen Zöglinge neben ihren humanistischen Studien besondere Förderung in der Musik genießen. An der Münchener Akademie der Tonkunst, wo sein Talent gebührend geschätzt und ausgezeichnet wurde (silberne und goldene Medaille, Giehrl-Stipendium, Dr. Königswarterscher Ehrenpreis) genoß der junge Musiker durch Thuille, Becht, Bußmeyer und Kellermann eine sorgfältige Ausbildung im Klavier- und Orgelspiele, sowie in der Komposition. Seit einer Reihe von Jahren wirkt H. Schmid als Lehrer an dieser Anstalt und als Dirigent mehrerer Chorvereine und wenn ihm diese Beschäftigungen oft recht wenig Zeit zu eigenem Schaffen übrig lassen, so sprossen doch die Blumen seiner Kunst so üppig empor, als könnte ihnen der Autor seine volle, ungeteilte Kraft widmen. Ich spreche natürlich nicht von der Quantität, denn Schmid ist kein Vielschreiber, der es auf hohe Opuszahlen abgesehen hat, sondern mit sorgfältigster Strenge prüft er ein jegliches Werk vor seiner Drucklegung. Wie manches Wertvolle liegt da im Verborgenen, weil es dem überstrengen Blicke des Schöpfers nicht standhalten konnte — ich erwähne hier nur A. de Noras „Oktoberrosen", eine Schöpfung, die wohl jeder andere mit Stolz der Oeffentlichkeit übergeben würde! Von den Klavierkompositionen möchte ich vor allem den bereits erwähnten „Waldgang" op. 16 nennen, ein unvergleichlich stimmungsvolles Werk, tief erschaut und in jeder Note prachtvoll empfunden. Der deutsche Wald tut sich hier auf mit all seinen Wundern, mit seinem wohligen Zauber. Für Klavier schrieb Schmid ferner Variationen op. 5 über ein Thema aus der Oper „Lobetanz" von Ludw. Thuille, dessen Andenken sie auch gewidmet sind. Die meisterhafte Beherrschung der Formen und die kontrapunktische Gewandtheit, die sich in diesem Opus äußert, — welches übrigens vielerorts schon durch öffentlichen Vortrag bekannt ist — legt die Frage nahe, warum uns der Komponist bis jetzt so wenig auf dem Gebiete reiner Instrumentalmusik beschieden hat? (Außer dem Genannten und einigen Orchesterentwürfen aus der Studienzeit nur Klavierstücke kleineren Stiles.) Möglich, daß ihm auch auf diesem Felde noch eine reiche Schaffensperiode bevorsteht, bis jetzt scheint ihn die Vertonung des Wortes am meisten angeregt zu haben und bei der starken Empfänglichkeit, mit der Schmid auf künstlerische Eindrücke jeden Gebietes antwortet, ist es zu begreifen, daß die deutsche Lyrik ihren besonderen Reiz auf den feinsinnigen Künstler ausüben mußte. Wohl bei 100 Dichtungen älterer und neuerer Zeit sind unter seiner Feder zu tönendem Leben erwacht, zumeist als Sologesänge, teils auch als Chorlieder. Was er uns damit alles gegeben hat, das kann in diesen Zeilen kaum angedeutet werden, denn keine dieser Perlen deutscher Kunst gleicht der anderen, jede ist vom Inhalte der Dichtung in die ihr zukommende Form gebracht, mit der ihr entsprechenden Gewandung umrahmt. Ein begeisterter Verehrer alles Schönen, hat er sich an den besten Mustern herangebildet (Hugo Wolf!), besonders ist er auch mit den Ausdrucksmitteln modernster Harmonik völlig vertraut — er müßte ja nicht ein Schüler Ludwig Thuilles, dieses feinsinnigen Harmonikers sein. Dabei sind ihm aber diese Mittel niemals Selbstzweck, vielmehr steht er dem verwickelten Apparate moderner Harmonik mit einer wohltuenden Sparsamkeit — ich möchte sagen Keuschheit — gegenüber; sein Schaffen ist durch jene Kultur geregelt, die dem zu eigen sein muß, dem sich die Segnungen moderner Kunstmittel nicht „in einen Fluch, in ein verweichlichendes, entsittlichendes Luxusmittel verwandeln sollen", wie Phil. Spitta einmal treffend gesagt hat. — Einen Höhepunkt haben Schmids Liederschöpfungen vielleicht in seinem jüngsten Werke, dem neutürkischen Liederbuche des Assim Agha, nachgedichtet von B. Schulze-Smidt, erreicht, von dem bis jetzt 15 Lieder vollendet sind — diese prächtigen Gebilde sprechen für sich selbst. Aber eine andere Seite seiner Kunst, wo er meines Bedünkens nicht minder glücklich ist, möchte ich noch berühren: die ihn sich dem Gebiete der Hausmusik nähern läßt. Wie ergreifend und entzückend sind z. B. die Lieder op. 20 in ihrer Schlichtheit oder die 23 köstlichen Kinderlieder op. 15, die in keiner Schule, in keinem Hause, wo sich Kinder zu frohem Singen vereinen, unbekannt sein dürften. Von den Chören weise ich nur auf das Opus 23 hin, worin mit das Herrlichste, was in diesem Zweige je geschaffen wurde, erreicht ist und das in seinen Schönheiten erstrangige Chorvereinigungen (nur solche können sich daran wagen!) zu würdiger Ausführung reizen müßte.

Heinrich Kaspar Schmid.
Photograph Lützel in München.

Mit der Veröffentlichung der meisten dieser Werke hat sich der Münchener Wunderhornverlag, der schon so vielen aufstrebenden Talenten in selbstloser Weise die Wege bahnte, ein großes Verdienst erworben. In diesem Falle wie in anderen dürfte er sein warmes Eintreten wohl nicht zu bereuen haben, denn es wird hoffentlich bald keine ernst zu nehmende Konzertgesangskraft an den Schöpfungen Schmidscher Lyrik mehr vorbeigehen können.

Von Herzen wünschen wohl alle, die ihn kennen, dem prächtigen Künstler, der voriges Jahr freiwillig und mit Begeisterung ins Feld gezogen ist, um seine dort nicht minder schätzenswerte Kraft (er ist bereits zum Hauptmann befördert und mit hohen Auszeichnungen bedacht worden) dem Vaterlande zu widmen, daß ihn die Verhältnisse bald wieder seinem friedlichen Berufe zurückgeben mögen, wo wir wohl noch vieles Schöne von ihm zu erwarten haben. Gegenüber der in den letzten Jahrzehnten aufgetretenen krankhaften Modernität, die mit ihrer Sensationslüsternheit, ihrer dekadenten Weichlichkeit den gesunden Sinn des deutschen Volkes zu vergiften drohte, ist uns in H. K. Schmid eine wohltuende Erscheinung männlicher Würde und kerniger Kraft erstanden, eine künstlerische Persönlichkeit, wie sie unserer Zeit not tut: ein Meister, echt und deutsch.

F. B. S.

Joh. Seb. Bachs Umarbeitungen.

Von Dr. KARL GRUNSKY (Stuttgart).

(Fortsetzung.)

Orgelwerke, Toccaten.



No. *1 in C dur.* (Jahrg. 15, S. 253. Vorw. S. XXXIV. Peters III, Vorw. S. III.) Griepenkerl vermutet im Vorwort der Peters-Ausgabe, daß eine gewisse Handschrift „eine frühere und unvollkommene Bearbeitung" enthalte. Doch ist kein Nachweis mitgeteilt. Gegen Schluß des Adagios hält Rust (in der Bach-Ausgabe) die zwei Takte vor dem Grave als unveränderte Wiederholung der vorhergegangenen für unecht.

No. 3 in E dur. (Jahrg. 15, S. 276. Vorw. S. XXXV.) Bei Peters II, No. 7, gibt Griepenkerl das Stück in C dur und verteidigt diese Tonart als die von Bach gewollte; die ersten zwei Teile der vierteiligen „Toccata" stehen im Vorwort in E dur, als Varianten. Rust dagegen verteidigt die Echtheit der E dur-Tonart im Vorwort zum 15. Jahrgang. Manche Handschriften enthalten nur die beiden ersten Teile, manche nur die beiden letzten. Ob man aus diesem Sachverhalt Schlüsse auf die Zusammensetzung und Entstehung des Ganzen ziehen darf, muß dahingestellt bleiben.

Passacaglia. (Jahrg. 15, S. 289. Vorw. S. XXXVI. Peters I, Vorw. S. IV.) Im Vorwort verrät Rust, wie aus der Handschriftenkunde manchmal „das anfänglich Unvollkommenere", und „die bessernde Autorhand" hervorgehe. Leider teilt er die Nachweise nicht mit.

Griepenkerl möchte vermuten, das Werk reiche bis in die Köthener Zeit zurück, wogegen die hohe „Vortrefflichkeit" desselben spreche. Seit wir von Bachs innerer Frühreife genauer unterrichtet sind, läßt sich ein solcher Einwand nicht mehr aufrecht erhalten. Eine andere Frage ist, wann der Entwurf und wann die Ueberarbeitung der Passacaglia anzusetzen sind. Griepenkerl erinnert an die Goldberg-Variationen.

No. 1 in c moll. (Jahrg. 38, S. 3. Peters 4, No. 5.) Die Handschriften zeigen mannigfache Abweichungen. Einige geben die Tonart d moll statt c moll.

No. 21. Allabreve, D dur. (Jahrg. 38, S. 131 und S. 215. Vorw. S. XIV. Peters 8, No. 6 und Peters 9, No. 5.) Das Gegenmotiv dieses von E. Naumann als „meisterhaft" bezeichneten Stückes findet sich auch einzeln für sich zur Fuge verarbeitet. Roitzsch hält die Fuge für echt (im 9. Peters-Band); E. Naumann macht dagegen Fragezeichen. „Entweder ist Bach in dem Gegenmotiv des Allabreve auf den Hauptgedanken einer noch unfertigen Jugendarbeit zurückgekommen oder eine andere, ungeübte Hand hat das Motiv aus dem Allabreve zu einem Versuch in der Fugenform benützt" (Vorw. S. XIV).

Anh. II, No. 3: Fuge in g moll. (Jahrg. 38, S. 217. Peters 8, No. 12. Vergl. Jahrg. 28.) Ist eine Orgelübertragung der Schlußfuge „Und er wird Israel erlösen" aus der Kantate 131: Aus der Tiefe rufe ich. Besprochen bei den Kantaten.

Anh. II, No. 5: Aria in F dur. (Jahrg. 38, S. 222. Peters 9, No. 8. Vergl. Jahrg. 15.) Roitzsch zweifelt nicht an der Echtheit; E. Naumann gibt zu, daß das Stück von Bach sein könne. Es sei „möglicherweise ein beiseite gelegtes Stück zu den Orgelsonaten". Irgendwie bedeutend ist es jedenfalls nicht. Man vergleiche etwa den F dur-Satz der 3. Sonate, in d moll.

Orgelbüchlein.

Vorbemerkungen.

1. Die Choralvorspiele legen den Gedanken nahe, jene Stücke, die gleichen Text haben, als Bearbeitungen desselben dichterischen Stoffes anzusprechen; auch für die Musik bleibt ja ein gleicher Grundstoff, die Melodie des Chorals, bestehen, so daß in einem weiteren Sinn alle Choralvorspiele Bearbeitungen desselben Themas wären. Doch haben wir auf Ausführung dieses Gedankens verzichtet, um gewisse Grenzen der Untersuchung nicht zu überschreiten. Man findet bei Peters, in der Ausgabe der Orgelwerke, und bei Breitkopf, in der Ausgabe der Choräle, durch den Grundsatz alphabetischer Reihenfolge, leicht alles beieinander, was Bach über dieselbe Textvorlage geschaffen, über dieselbe Melodie aufgebaut hat: oft eine stattliche Reihe verschiedener Schöpfungen und Gestaltungen!

2. Die Beweise für die Entstehung des Orgelbüchleins in Köthen stützen sich auf die Fassung der Melodien und den Umfang des Pedals der Köthener Orgel. Nur No. 35 und 35 a stammen v o r Köthen. Nun hat Bach in seinem Handexemplar Verbesserungen nachgetragen, und da die Stücke nie gedruckt wurden, blieb ihre Gestaltung bis zu Bachs Tod in stetigem Fluß. Die Herstellung eines maßgebenden Textes bereitete große Mühe; darüber scheint Rust einigermaßen versäumt zu haben, das Interesse zu wahren, das wir nicht bloß an der Kenntnis eines einzigen starren Wortlautes, sondern gerade auch an dem inneren Werdegang der Choralvorspiele bekunden müssen.

No. 9. Vom Himmel kam der Engel Schar. (Jahrg. 25², S. 10. Peters 5, No. 50.) Könnte einem Kantatensatz entnommen sein. Siehe die Schüblerschen Choräle.

No. 19. Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf. (Jahrg. 25², S. 26. Peters 5, No. 24.) Könnte einem Kantatensatz entnommen sein. Siehe die Schüblerschen Choräle.

No. 22. Christus, der uns selig macht. (Jahrg. 25², S. 30 und S. 149. Peters 5, No. 8; Vorrede S. III.) Die ältere Fassung, welche in der Bach-Ausgabe (im Anhang) und bei Peters (im Vorwort) vollständig mitgeteilt ist, unterscheidet sich in der Melodie der beiden Eckstimmen, die den Kanon bilden, und noch viel auffälliger in den Mittelstimmen, in denen Achtel statt der Sechzehntel bevorzugt sind.

Das Choralvorspiel beschreibt, dem Gesangtext entsprechend (dessen 8. Strophe vielleicht den Gedanken des Kanons eingab) die Leidensgeschichte in tief ergreifenden Tönen. Es ist der Mühe wert, sich die beiden Fassungen des Kunstwerks genau einzuprägen. Bei der inneren Bedeutung des Ausgesprochenen kommen wir um eine Wertung nicht herum: wenn wir eine Ansicht äußern dürfen, so ist es die, daß der älteren Gestalt mindestens gleiches Recht, wo nicht ein Vorrecht zukommt, sofern sie die Kraft männlichen Duldens durch strengere Gemessenheit der musikalischen Bewegung noch würdiger wiedergibt.

Suchen wir, um unsere Eindrücke zu bestätigen, nach der Bewertung der Handschriften, so lassen uns die Herausgeber im Stich. Rust gibt nur die Auskunft: „Aeltere Lesart", und Griepenkerl „Variante, aus der Sammlung von Gleichauf-Schelble". Und doch wäre gerade hier eine genaue Rechenschaft über das gegenseitige Verhältnis der Quellen sehr wichtig.

Die letzten sechs Takte liest Rust in der Bach-Ausgabe ganz anders als Griepenkerl bei Peters. Es handelt sich hier um Lösung der vom Alter verblichenen Tabulaturen des Autographs, also wohl nicht um eine abweichende Bearbeitung Bachs.

No. 24. O Mensch, bewein' dein Sünde groß. (Jahrg. 25², S. 33; Vorw. S. XII. Peters 5, No. 45.) Rust teilt im Vorwort mit, daß die Melodie in erster Niederschrift sehr einfach gehalten war, während „die Arabesken derselben ihre spätere Entstehung durch kleinere Noten und blassere Tinte bekunden." Es wäre interessant, zu erfahren, wie die Melodie ursprünglich ausgesehen hat.

Die Bach-Ausgabe liest im sechstletzten Takte d statt des im 4. Sechzehntel der zweiten Stimme.

Der Passionschoral ist hier so einzigartig-wunderbar behandelt, daß jede Note des Interesses wert ist. Dieses Stück kann der Trost eines Lebens werden. Seine Schönheit und Tiefe gemahnt an Goethes Faust-Schluß; ich meine die Stelle: „Bei der Liebe, die den Füßen deines gottverklärten Sohnes" (Lucae VII, 36) — ohne dieser Empfindung je den Anspruch einer Ausdeutung geben zu wollen.

No. 33. Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist. (Jahrg. 25², S. 47, 142, 150. Peters 7, No. 35, Anhang S. 86.) Eine ältere, wenig abweichende Lesart steht im Anhang des 25. Jahrgangs. Die Ausgabe Peters bringt das Stück im 5. Band nicht, teilt aber dann im 7. Band die beiden Fassungen mit: A entspricht der Variante im Anhang des 25. Jahrgangs, B gibt den Wortlaut des Textes S. 47 des 25. Jahrgangs.

Wichtiger ist die dritte Fassung, in der die 8 Takte zu 26 erweitert werden. Eine Vergrößerung, die gleichsam eine zweite Strophe hereinzieht; das zweitemal steht die Melodie im Baß und hat Zwischenspiele. Diese dritte Form findet man als No. 17 unter den „18 Chorälen von verschiedener Art". (Jahrgang 25, S. 142, Peters 7, No. 35.) Zwischen den ersten Bearbeitungen und der letzten Gestalt liegt ein beträchtlicher Zeitraum, da man die Schlußredaktion jener 18 Choräle in die letzte Zeit Bachs setzt.

No. 35. Liebster Jesu, wir sind hier. (Jahrg. 25², S. 49, 50. Peters V, Vorw. S. IV und Text No. 37.) Von dem kanonischen Choralvorspiel sind zwei nahverwandte Bearbeitungen überliefert, die zweite mit der Bemerkung: „distinctius." Peters gibt letztere im Text No. 37.

No. 40. Ich ruf zu dir. (Jahrg. 25², S. 55; Vorw. S. VII. Peters 5, No. 30.) Dieses herrliche Stück fällt durch seine Dreistimmigkeit auf. Das Orgelbüchlein enthält kein anderes dreistimmiges Choralvorspiel. Rust vermutet, daß es aus einem verlorenen Kantatensatz hervorgegangen sei, also in die Reihe der sogenannten Schüblerschen Choräle gehöre. Diese Vermutung wird dadurch bekräftigt, daß ältere Handschriften die Mittelstimme vom 6. Viertel an eine Oktave tiefer in der Violoncellage geben: „solche Ueberlieferungen bezeugen, daß die Schüblerschen Choräle nicht nach dem Bachschen Orgel-Arrangement, sondern direkt nach der Partitur der betreffenden Kantate gefertigt wurden, für die Bach den Tonsatz ursprünglich komponierte."

Rust meint, es werden sich noch mehr Stücke von der Art der Schüblerschen Choräle herausstellen. Wir zählen sie im folgenden Abschnitt auf.

No. 42. Wenn wir in höchsten Nöten. (Jahrg. 25², S. 57 und S. 145. Vorw. S. VI. Peters 5, No. 51 und 7, No. 58.)

Dieses Choralvorspiel ist berühmt geworden dadurch, daß es Bach auf dem Sterbebette wieder aufgenommen und seinem Schwiegersohn Altnikol in neuer Durchgestaltung diktiert hat. Diese zweite Fassung wurde aus Verehrung in der Kunst der Fuge beigegeben, die bald nach Bachs Tod erschien. Als letzte Nummer ließ sich das Werk der (nur handschriftlich hinterlassenen) Sammlung der „18 Choräle von verschiedener Art" angliedern.

Zwischen erster und zweiter Fassung liegen etwa drei Jahrzehnte! Man sieht es der späteren Gestalt nicht auf den ersten Blick an, daß der Kern derselbe geblieben ist. Und doch verhält es sich so. Im 8. Takt beginnt das, was dem Orgelbüchlein entspricht. Zwischenspiele gliedern den Eintritt der Choralzeilen. Die Melodie ist aus ihrer (an sich sehr ausdrucksreichen) Umführung gelöst und wieder ganz einfach geworden, während Vor- und Nachspiel, Zwischenspiele und die Begleitstimmen der Melodie selber in den Bereich feinster kontrapunktischer Kunst emporgehoben sind.

Orgelwerke:

Die 6 Schüblerschen Choräle.

Man nennt sie kurz so, weil sie im Verlag von Schübler in Zella erschienen (Jahrg. 25², Vorw. S. VI, VII), zwischen 1747—49. Alle 6 Choralvorspiele sind Kantaten entnommen; ein ähnliches Verhältnis wird als sicher vermutet bei No. 40 des Orgelbüchleins: Ich ruf zu dir; ferner bei No. 8 und 10 der 18 großen Choralvorspiele: Von Gott will ich nicht lassen und Nun komm der Heiden Heiland (Trio); endlich bei: Christ lag in Todesbanden, No. 6 der Kirnbergerschen Sammlung, Jahrg. 40, S. 10; Jesu, meine Freude, No. 23 der Kirnbergerschen Sammlung, Jahrg. 40, S. 38. No. 22 der übrigen Choralvorspiele, Jahrg. 40, S. 84: Nun freut euch, liebe Christen. Es wären also 6 Schüblersche Choräle mehr als die eigentlichen, die weiter unten erwähnt sind. Außerdem kämen etwa in Betracht:

No. 9 und 19 des Orgelbüchleins: Vom Himmel kam der Engel Schar; Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf.

Ferner: No. 21 bei Kirnberger, das Bicinium: Allein Gott in der Höh' sei Ehr. Jahrg. 40, S. 34.

No. 4 der übrigen Choralvorspiele, dreistimmig manualiter: Allein Gott in der Höh'. Jahrg. 40, S. 47.

Ferner: No. 8 aus dem 3. Teil der Klavierübung: Allein Gott in der Höh', dreistimmig. C. f. im Alt. Peters 6, No. 5, Jahrg. 3, aus dem 3. Teil der Klavierübung, No. 8.

No. 17 aus dem 3. Teil der Klavierübung: Christ unser Herr zum Jordan kam; vierstimmig. C. f. im Pedal (Tenorlage.) Peters 6, No. 17.

No. 21 aus dem 3. Teil der Klavierübung: Jesus Christus, unser Heiland, der von uns; dreistimmig. C. f. im Pedal (Tenorlage.) Peters 6, No. 30.

Kirnberger No. 5: Wo soll ich fliehen hin. Der C. f. ist zwar im Pedal in Baßlage; sonst erinnert Dreistimmigkeit und alles an die Schüblerschen Choräle, namentlich an den zweiten. Peters 9, S. 48. Jahrg. 40, S. 6.

Ferner: Erbarm dich mein; nicht bei Peters. No. 9 der übrigen. Jahrg. 40, S. 60.

Ferner: Kirnberger No. 20: Wir Christenleut'. Peters 9, S. 52. Jahrg. 40, S. 32.

?? Uebrige No. 27: Wie schön leuchtet der Morgenstern. Nicht bei Peters. Jahrgang 40, S. 99.

?? No. 11 der 18 großen Choräle: Nun komm, der Heiden Heiland. Sehr fraglich, ob von Schüblerscher Art. Jahrg. 25², S. 118 und 178. Peters 7, No. 47.

?? No. 24 der übrigen Choralvorspiele: Valet will ich dir geben. C. f. im Baß (Baßlage), vierstimmig. Jahrg. 40, S. 90. Peters 7, No. 51.

Zusammen 19 Möglichkeiten außer den 6 sogen. Schüblerschen Chorälen.

No. 1. Wachet auf. (Jahrg. 25², S. 63. Peters 7, No. 57; = Jahrg. 28.) Aus Kantate 140: Wachet auf, Vers 2, Tenorsatz: „Zion hört die Wächter singen." Besprochen in der Kantatenreihe.

No. 2. Wo soll ich fliehen hin? (Jahrg. 25², S. 66. Peters 7, No. 63.) Die Kantate, der das Choralvorspiel entnommen ist, muß verloren sein.

No. 3. Wer nur den lieben Gott. (Jahrg. 25², S. 68. Peters 7, No. 59; = Jahrg. 22.) Aus Kantate 93: Wer nur den lieben Gott, Vers 4, Duett mit Choral: „Er kennt die rechten Freudenstunden." Besprochen in der Kantatenreihe.

No. 4. Meine Seele erhebt den Herrn. (Jahrg. 25², S. 70. Peters 7, No. 42; = Jahrg. 1.) Aus Kantate 10: Meine Seele erhebt den Herrn, Duett zwischen Alt und Tenor: „Er denket der Barmherzigkeit." Besprochen in der Kantatenreihe.

No. 5. Ach bleib bei uns. (Jahrg. 25², S. 71. Peters 6, No. 2; = Jahrg. 1.) Aus Kantate 6: Bleib bei uns, Choral für Sopran: „Ach, bleib bei uns". Besprochen in der Kantatenreihe.

No. 6. Kommst du nun, Jesu. (Jahrg. 25², S. 74. Peters 7, No. 38; = Jahrg. 28.) Aus Kantate 137: Lobe den Herren, Vers 2, Choral-Arie für Alt: „Lobe den Herren, der alles so herrlich regieret". Besprochen in der Kantatenreihe.

(Fortsetzung folgt.)

Ludwig und Johann van Beethovens Beziehungen zu Linz.

Von FRANZ GRÄFLINGER (Linz).

In dem von Bergen umsäumten Oberösterreich hat mancher Musiker das Licht der Welt erblickt. So Bruckner, Kienzl, Joseph Reiter, Habert. Die Schönheit und Erhabenheit der Natur hat auch viele Tonkünstler angezogen, so daß sie dort dauernd oder vorübergehend ihren Wohnsitz aufschlugen (Brahms, Goldmark). Die Lambacher und die Mondseer Liederhandschriften sind sprechende Beweise, daß schon im Mittelalter Pflegestätten der edlen Musica in Oberösterreich bestanden. In den zahlreichen Klöstern wurde der Musik stets ein gastliches Heim geschaffen, Gesang und Instrumentenspiel geübt. Ein Oberösterreicher, *Leonhard Paminger*, als Sohn eines Ratsherrn zu Aschach an der Donau 1495 geboren, wurde als Tonsetzer berühmt. Im 17. Jahrhundert verschaffte sich ein Oberösterreicher als Schöpfer der deutschen Variationensuite Eingang in die Musikgeschichte. Es ist dies *Paul Peurl*, Organist zu Steyr. In *Linz*, der Hauptstadt des Landes, pulsierte das Musikleben schon nachweislich im 17. und 18. Jahrhundert. Instruktionen und Eingaben der Turnermeister erbringen hierfür Beweise. Wie in anderen Städten bildeten sich auch in Linz „außer dem Adel eigene Kapellen aus allen Ständen". 1785 begründete sich eine Gesellschaft von Musikfreunden, die Konzerte und Opernaufführungen veranstalten. 1783 hielt sich Mozart, der als Jungvermählter mit seiner Gattin Konstanze dem Vater Leopold in Salzburg einen Besuch abstattete, auf der Rückreise nach Wien einige Zeit in den Mauern der Stadt Linz auf. Er wohnte im Hause des Grafen Thun als Gast. 1904 gelang es mir, das Haus zu finden, in dem Mozart seine „Linzer Symphonie" komponierte. Es ist ein Eckhaus (Altstadt 17, Klosterstraße 20). Bei einer Zimmerarbeit darin fand sich das übertünchte Bild Mozarts und darunter die Worte: „In diesem Zimmer hat Mozart die Linzer Symphonie geschrieben 1783." Im Jahre 1905 wurde das von Girlanden umrankte Bild aufgefrischt und seit 1907 schmückt das Haus eine Gedenktafel. 1785 wohnte Mozart ebenfalls beim Grafen Thun.

Linz spielt nun auch im Leben Beethovens eine Rolle, leider keine erfreuliche [1]. Am 5. Oktober 1812 traf *Beethoven* von Wien aus zum Besuche seines Bruders *Johann* in Linz ein. Dieser war im Sommer 1795 nach Wien gekommen und in die Apotheke „Zum heiligen Geiste" am Kärntnertore als Gehilfe eingetreten. Er war ein großer, schwarzer, schöner Mann und vollkommen Dandy, und unterschied sich sehr von seinem Bruder *Karl*, der als klein, rothaarig und häßlich geschildert wird. Schon 1796 schrieb Ludwig aus Prag, Johann „vor der ganzen Zunft der schlechten Weiber" warnend. 1808 wollte sich Johann in Graz durch Kauf einer Apotheke selbständig machen. Da Ludwig Johann Geld schuldete, mußte dieser an Ludwig herantreten.

Max Unger behandelt in seinen „Neuen Beethoven-Studien" („N. M.-Z." 1911) des Meisters Beziehungen zu M. Clementi. Sie gewähren aber auch nähere Einblicke in die geschäftlichen Beziehungen Beethovens: sie lassen die Jahre 1807 und 1808 bis ins Jahr 1809 hinein für ihn in einem Lichte erscheinen, in dem noch keiner unserer Beethoven-Biographen und -Kenner sie betrachtet hat, und sind zugleich geeignet, einen Vorwurf, den man Beethoven wegen einiger gegen seinen Bruder Johann gerichteten Worte gemacht hat, wenn auch vielleicht nicht ganz zu entkräften, so doch bedeutend abzuschwächen. Es handelt sich hier um den Brief Beethovens an Gleichenstein: „Meinem Bruder kannst Du sagen, daß ich ihm gewiß nicht mehr schreiben werde. — Die Ursache, warum, weiß ich schon, sie ist diese, weil er mir Geld geliehen hat und sonst Einiges ausgelegt, so ist er, ich kenne meine Brüder, jetzt schon besorgt, da ich's noch nicht wiedergeben kann, und wahrscheinlich der andere, den der Rachegeist gegen mich beseelt, auch an ihm — das Beste aber ist, daß ich die ganzen 1500 Gulden aufnehme (vom Industriekomptoir) und damit ihn bezahle, dann ist die Geschichte am Ende — der Himmel bewahre mich, Wohlthaten von meinen Brüdern empfangen zu müssen . . ."

Thayer knüpft hieran die Bemerkung, daß von allen bekannten Briefen Beethovens ihn wohl keiner mit so großem Bedauern erfülle, wie dieser, der gerade zu der Zeit geschrieben wurde, in welcher die Kontrakte mit Clementi, dem Kunst- und Industriekomptoir und Simrock ihm reichlich Hilfsquellen eröffnet hatten, die ohne Zweifel durch ein anständiges Honorar aus den Einkünften der Liebhaberkonzerte vermehrt worden waren. Er fährt fort: Freilich war der Brief

[1] Außer dem bei *Thayer-Riemann* enthaltenen Quellenmateriale benützte ich verschiedene kleinere Aufsätze, deren Verfasser jeweils genannt werden. Das Neumaterial, das sich zum Teile auf Johann van Beethoven bezieht, fand ich in Linzer und Urfahrer Archiven und Grundbüchern.



Aus dem alten Linz.

nur für Gleichensteins Augen bestimmt; aber es ist traurig, zu sehen, wie der große Meister selbst in einem Augenblicke von Aerger und übler Laune und in der Verborgenheit vertraulicher Freundschaft seine eigene Würde in einem so hohen Grade vergessen und in so ungerechter Weise über seinen Bruder Johann schreiben konnte, dessen Forderung gerecht war und dessen künftige Laufbahn gerade damals von der Bezahlung derselben abhing.

Die Sache war kurz folgende: Eleonore Orelly, „erbliche Universalerbin" ihrer Schwester Theresia Tiller, suchte im Herbste 1807 einen Käufer für das Haus und die „registrierte Apotheke", welche zu Linz an der Donau gerade zwischen dem Marktplatz [1] und der Brücke lag und dort bis 1872 noch existierte. Das Haus No. 217 (alt), in dem Beethoven seiner Zeit (1812) geweilt hat, wurde infolge der durch die neue Brücke notwendig gewordene Platzregulierung von der Stadtgemeinde angekauft und im Juni 1872 niedergelegt; von dem Hause Franz-Joseph-Platz 1 blieb nur eine vertikale Fensterreihe für den Neubau (heute Franz-Joseph-Platz 2) übrig. Orelly war geneigt, die Apotheke mit solchen Zahlungsfristen zu veräußern, die es sogar für Johann van Beethoven, trotz seiner geringen Mittel, möglich machten, sie als Eigentum zu erwerben. „Ich kenne meine Brüder," schreibt Beethoven. Seine Brüder haben ihn auch gekannt; und Johann war jedenfalls mit Ludwigs Verhältnissen, besonders seit Karl nicht mehr dessen Geschäfte besorgte (vergl. den „Rachegeist" im obigen Briefe, der bestimmt auf den erfolgten Bruch hinweist), hinlänglich vertraut, um zu wissen, daß bei Ludwigs vielfachen Beziehungen zu Verlegern — trotz des noch nicht eingegangenen Honorars von Clementi — die Aufbringung der ihm schuldigen Summe sehr wohl zu ermöglichen war. Seine Forderung war zu gerecht, um angefochten werden zu können, und augenscheinlich entnahm Gleichenstein das Geld aus dem Kunst- und Industriekomptoir und bezahlte die Schuld; denn am 13. März 1808 wurde der Kaufkontrakt in Wien in folgender Weise unterzeichnet:

Johann v. Beethoven. Eleonore Orelly.
Anton Riess als Zeuge. Josef Steinbach Dr. beider Rechte als Zeuge.

Durch diesen Kontrakt wurde das Haus und die Apotheke mit allem Zubehör für 25 000 Gulden verkauft, welche Summe sich in folgender Weise zusammensetzte:

Verpflichtungen, hier in Wien, von Johann v. B. übernommen	12 600 fl.
Baares Geld in Terminen zu zahlen	10 400 fl.
Fünf Prozent Zinsen, an A. Orelly während ihres Lebens zu zahlen	2 000 fl.
	25 000 fl.

[1] Soll heißen „Hauptplatz", da der Marktplatz in einem anderen Stadtviertel liegt.

Ferner machte Johann in dem Vertrage aus, daß er am 20. März oder früher nach Linz kommen und von seinem Eigentume förmlich Besitz ergreifen werde, also eine Woche nach Unterzeichnung des Kontraktes. „Wer das Dokument zu lesen wünscht," heißt es bei Thayer, „braucht nur in Linz über die Brücke zu gehen, er wird es in dem Verzeichnisse zu Urfahr finden." (Im Archive der Stadt Urfahr ist das Dokument nicht vorhanden.) Nach einer Versicherung G. v. Breunings hatte sein Vater Stephan v. Breuning für Johann van Beethoven in diesem Geschäfte „gut gestanden". In den Akten zu Linz kommt jedenfalls keine darauf bezügliche Notiz vor.

In den alten Steuerbüchern von Linz fand ich im dritten Viertel No. 126 (Bezeichnung aus dem Jahre 1804, also vier Jahre, bevor Johann van Beethoven die Apotheke kaufte) eingetragen: Frau Theresia Beckin, bürgerl. Apothekerin, Witwe Tillerin 1804, darunter H. van Bethofen. Auf dem früheren Hause Franz-Josef-Platz No. 1 war das Apothekergewerbe radiziert, dieses wurde dann übertragen auf das jetzige Haus No. 2. Nachträglich (1898) wurde auf das radizierte Gewerbe verzichtet und dafür eine Umwandlung in eine Personalkonzession bewilligt.

Die Ausgaben, die diese Verhandlungen, die Reise nach Linz und die Besitzergreifung verursachten, ließen dem bedürftigen Käufer nur eben hinreichendes Geld, um seine erste Zahlung zu leisten und den Betrag zu bestätigen. Unser Gewährsmann versichert, daß, seiner bestimmten Erinnerung nach, diese Summe nicht mehr wie 300 Gulden betrug. Der Verdienst aus seinem Geschäfte und die Zinsen von seinem Hause waren so gering, daß Johann sich kaum Rat wußte, wie er seinen nächsten Verpflichtungen nachkommen sollte. Er verkaufte die eisernen Gitter vor seinen Fenstern, doch reichte der Erlös nicht hin, um ihm durchzuhelfen. In eigentümlicher Weise half ihm ein glücklicher Zufall aus der Verlegenheit. Die Krüge und Töpfe auf seinen Gestellen waren von reinem und massivem englischem Zinne, einem Metalle, das durch die von Napoleon gegen England geschleuderten Dekrete über Aufhebung des Handelsverkehres gerade damals bedeutend im Preise gestiegen war. Der kluge Apotheker verkaufte nun das Zinn, versah seinen Laden mit irdenen Waren und leistete seine Zahlungen aus dem Erlöse dieses Geschäftes. Der Rückzug der österreichischen Heere im April 1809 öffnete den französischen Armeen den Weg nach Linz, und brachte dem Apotheker Beethoven Gelegenheit, umfangreiche Kontrakte über Lieferung von Arzneien an das feindliche Kommissariat abzuschließen, die ihm nicht allein über seine augenblicklichen Verlegenheiten hinweghalfen, sondern auch den Grund zu seinem späteren bescheidenen Glücke legten. Die im vorstehenden gegebene gedrängte Mitteilung der Tatsachen wird wohl den verbreiteten Irrtum berichtigen, daß um 1802—1803 Beethoven seinen Bruder in Linz als Apotheker einrichtete, indem er ihm das nötige Kapital vorstreckte; daß er durch seinen persönlichen Einfluß für Johann vorteilhafte Kontrakte mit dem österreichischen Kommissariate für Arzneiwesen erwirkte, welche die Grundlage zu Johanns späterem Wohlstande gebildet hätten. Wenn Ludwig von seinem Bruder Geld erhielt, so handelte es sich dabei lediglich um den Anteil an dem Gewinne aus dem Kapitale, das er selbst hergeliehen hatte. Erscheint hiernach Johanns dringende Aufforderung zur Zahlung im Jahre 1807 als undankbare Handlung? Durchaus nicht. Man überlege nur einen Augenblick: Woher sollte wohl der so wenig kaufmännisch veranlagte Ludwig van Beet-



Linz a. D., Hauptplatz gegen Wassertor, wo die Apotheke von Beethovens Bruder stand.

hoven die Geldmittel haben, um seinen Bruder als Eigentümer einer Apotheke in Linz einzusetzen? Doch auch zugegeben, er habe sie gehabt oder sei imstande gewesen, sie zu beschaffen; was für eine Art von Kontrakt müßte das gewesen sein, welcher den Kontrahenten, der mit nichts anfing, in einer entfernten Provinzstadt von etwas über 17 000 Einwohnern und in weniger als fünf Jahren in den Stand setzte, seine Schulden zu bezahlen, wohlhabend zu werden und aus dem Ueberschusse des Gewinnes seinem Bruder Darlehen zu geben?

Am 28. März 1809 schrieb Beethoven einen Brief an seinen Bruder Johann, „abzugeben in der Apotheke zur goldenen Krone" in Linz, und schloß ihn in ein Kuvert, auf dessen innere Seite er schrieb: „Lieber Bruder — der Brief liegt schon lange bereit für dich — Gott gebe nur dem anderen Herrn Bruder einmal statt seiner Gefühllosigkeit — Gefühl — ich leide unendlich durch ihn, mit meinem schlechten Gehör brauche ich doch immer jemanden, und wem soll ich mich anvertrauen?" Der Bruch zwischen Beethoven und seinem Bruder Karl war nunmehr in geschäftlichen Angelegenheiten vollständig.

Unger erbringt an der Hand von Briefen den Beweis, daß sich Beethoven zu jener Zeit in keiner glänzenden pekuniären Lage befand und kommt zu dem Endurteile: „Zieht man alle diese Bestätigungen pekuniären Mangels in den in Frage stehenden Jahren in Betracht und gedenkt man noch der besonderen Ausgaben, die eine Krankheit von längerer Dauer für den Arzt und seine Kur in Baden bedingten, so sind alle diese Umstände wohl geeignet, jenes harte Urteil über seine Brüder, das sicher stark unter einem davon ausgehenden seelischen Druck stand, bedeutend herabzumildern."

Der Majorauditor *Hajdecki*, der 1907 kostbares Neumaterial für die Beethoven-Forschung fand, konnte mit Erfolg den Nachweis liefern, gewissermaßen eine Rettung Beethovens gegenüber der zu ungunsten durch Thayer angestrebten Rehabilitierung seiner Brüder anzubahnen. Ueber den Charakter der beiden Brüder Karl und Johann und deren verhängnisvolle Einwirkung auf den Meister sind wir durch einen, mit Beethoven noch persönlich bekannt gewesenen Zeugen: Doktor *G. Breuning* unterrichtet. Er hat in seinem Buche „Aus dem Schwarzspanierhause" naturgetreue Porträts dieser Leute, die er noch leibhaftig schauen konnte und von deren Ruf er selbst zu hören bekam, überliefert. Bruder Johann, sowie der ältere Karl sind beide schlecht angeschrieben bei der Polizeibehörde. Hajdeckis Fund brachte neue interessante Illustrationen zur Beurteilung Johanns. Wir erfahren daraus: Im August 1807, also ein Jahr, bevor er Apotheker in Linz wurde, wird die gerichtlich von ihrem Gatten geschiedene Maria Anna von Habor bei der Behörde vorstellig, sie vor den Angriffen und Beleidigungen ihres geschiedenen Gatten Lorenz von Habor zu schützen. Die Polizei übernimmt nun, wie sie „in dergleichen Fällen" von jeher zu tun sich verpflichtet hält, das ‚officium boni viri', und da zeigt es sich, daß hinter der Ehescheidungsaffäre Johann van Beethoven als der böse Geist auftaucht; denn die Behörde findet zwar, ihr den Schutz gegen die „Verfolgung von Seiten des Beklagten angedeihen zu lassen", sie aber zugleich auch ernstlich und ausdrücklich zu verhalten, „um ihren Gatten eine weitere Veranlassung zu ferneren Invektiven zu benehmen, allen weiteren Umgang mit dem Johann van Beethoven aufzugeben". Hajdecki schließt folgerichtig: „Es ist demnach bei aller milden Auffassung von Liebeshändeln klar, daß Johann van Beethoven, hier der Stifter des ehelichen Unfriedens gewesen ist. Das energische Eingreifen seines sittenstrengen Bruders, als Johann einige Jahre später in Linz in eine ähnliche Eheaffäre verwickelt war, erscheint daher wohl begreiflich, ja von den edelsten Absichten diktiert, so daß Thayers Anwurf von einer „Anmaßung von Autorität" wohl schlecht angebracht ist. Der Beethoven-Biograph Schindler sagt Johann van Beethoven in schonender Weise nach, daß er eine „ostensible Sucht nach Bereicherung" zur Schau trug.

Die so schnelle Bereicherung Johann van Beethovens aus einem auf Kredit gekauften und mit einem großen Schuldenstande belasteten Unternehmen, die es ihm ermöglichte, binnen wenigen Jahren „Gutsbesitzer" zu werden, wurde (bis zur Auffindung des neuen Materiales von Hajdecki) nur einem außerordentlich glücklichen Zufalle und den durch die Kriegsereignisse des Jahres 1809 hervorgerufenen Konjunkturen zugeschrieben. Die Quelle dieser raschen Bereicherung wird durch nachstehendes amtliches Dokument ganz anders erhärtet. Dem Kaiser Franz wurden aus sämtlichen Kronländern und größeren Städten seitens der Landeschefs oder der Polizeibehörden allmonatlich Berichte über die „Volksstimmung" vorgelegt. In einem solchen „Stimmungsberichte" für den Monat April 1814 ddo. Linz 21. Mai 1814 heißt es nun: „. . . Ueber den Zustand der hiesigen Militärspitäler muß ich jetzt wieder bemerken, daß die Pflege der Kranken viel zu wünschen übrig läßt; die dabei angestellten Individuen scheinen sich sehr behaglich zu fühlen . . . Auch hört man, daß die Medikamenten, welche der bürgerliche Apotheker van Beethoven liefert, nicht immer die behörige Qualität haben sollen." Auf Grund dieses Berichtes erhielt der Landeschef am 12. Juni 1814 den Auftrag, „bezüglich des Apothekers nach spezifischen Daten unter der Hand nachzuforschen".

Ich habe nun im Linzer Archiv der politischen Verwaltungsbehörde damaliger Zeit Nachforschungen gepflogen. Einschlägige Akte wurden 1866 skartiert. Aus den Protokollen lassen sich aber verschiedene Eingaben Johann van Beethovens nachweisen. So heißt es unter anderen:

1812: van Beethofen Johann und Fridl. Bormann bitten den Karl Knab nicht von Linz abreisen zu lassen, bevor er nicht ihre von ihm habenden Forderungen bedecket hat.

Im Jahre 1813 läuft nichts.

1814 v. Bethofen, Apotheker allhier, um Aushilfe eines Provisors, wegen Erkrankung desselben.

Bethofen, Apotheker wegen eines aus Versehen abgereichten Medikamentes.

1815 v. Beethoven Joh., Apotheker um Liquidierung von Medikamentenkosten für hiesige arme in der Epidemie krank gewesene Personen.

Wenden wir uns nun wieder Ludwig van Beethoven zu. Seine Gesundheit muß sich nach dem 16. September (1812) sehr rasch gebessert haben; denn Kapellmeister Glöggls Linzer Musikzeitung zeigt seine Ankunft in dieser Stadt mit folgenden Worten an: 5. Oktober: Nun haben wir auch das schon längst gewünschte Vergnügen, den Orpheus und größten musikalischen Dichter unserer Zeit Herrn L. v. Beethoven hier seit einigen Tagen in unserer Hauptstadt zu besitzen; und wenn uns Apollo günstig ist, so werden wir auch Gelegenheit haben, dessen Kunst zu bewundern und in diesen Blättern unseren Lesern das Weitere mitzuteilen.

Beethoven war also vermutlich[1] direkt über Prag und Budweis nach Linz gereist, um einige Wochen bei seinem Bruder Johann zuzubringen. Dieser räumte ihm ein großes Zimmer ein, welches ihm eine anmutige Aussicht auf die Donau mit ihrem belebten Landungsplatze und auf die anmutige Umgebung gewährte.

Der Sohn Xaver Glöggls[2], der spätere Wiener Musikverleger Franz Glöggl, damals noch fünfzehnjährig und im Hause seines Vaters lebend, schrieb kurz vor seinem im Jahre 1872 erfolgten Tode seine Erinnerungen an Beethoven. Er schreibt: „Beethoven war mit meinem Vater, Domkapellmeister in Linz, in intimer Freundschaft, und als er im Jahre 1812 da war, war er täglich in unserem Hause und speiste mehrmals dort. Mein Vater sprach Beethoven, ihm ein Aequal für 6 Posaunen (wie das Autograph zeigt, ist diese Zahl 6 ein Gedächtnisfehler; es muß heißen 4 Posaunen) zu schreiben, da er in seiner Sammlung alter Instrumente noch eine Sopran- und Quart-Posaune besaß, da gewöhnlich nur Alt-, Tenor- und Baßposaunen gebraucht wurden. Beethoven wünschte aber ein Aequal, wie es in Linz bei den Leichen geblasen wurde, zu hören; so geschah es, daß mein Vater an einem Nachmittage 3 Posaunisten bestellte, da Beethoven ohnedies bei uns speiste, und ein solches Aequal blasen ließ, nach welchem sich Beethoven niedersetzte und eines für 6 Posaunen schrieb, welches mein Vater von seinen Posaunisten auch ausführen ließ.

Beim Leichenbegängnisse Beethovens wurde diese Komposition aufgeführt. Das ‚Miserere' und dessen Fortsetzung ‚Amplius lava me' hatte Seyfried mit Worten versehen und durch Männerchor erweitert. (Schluß folgt.)

Joh. Brahms in Ziegelhausen.

Von KARL EBERTS (Heidelberg).



Des Meisters Aufenthalt in Ziegelhausen während der Sommermonate des Jahres 1875, also vor genau vier Jahrzehnten, pflegt im allgemeinen nur episodische Bedeutung beigemessen zu werden. Gewiß, das Wäschedorf am Neckar, der jetzige „Luftkurort" Ziegelhausen, war kein Kehrreim in der Strophenreihe von Brahmsens Lieblingsplätzen, und nur kurz ist hier und da zu

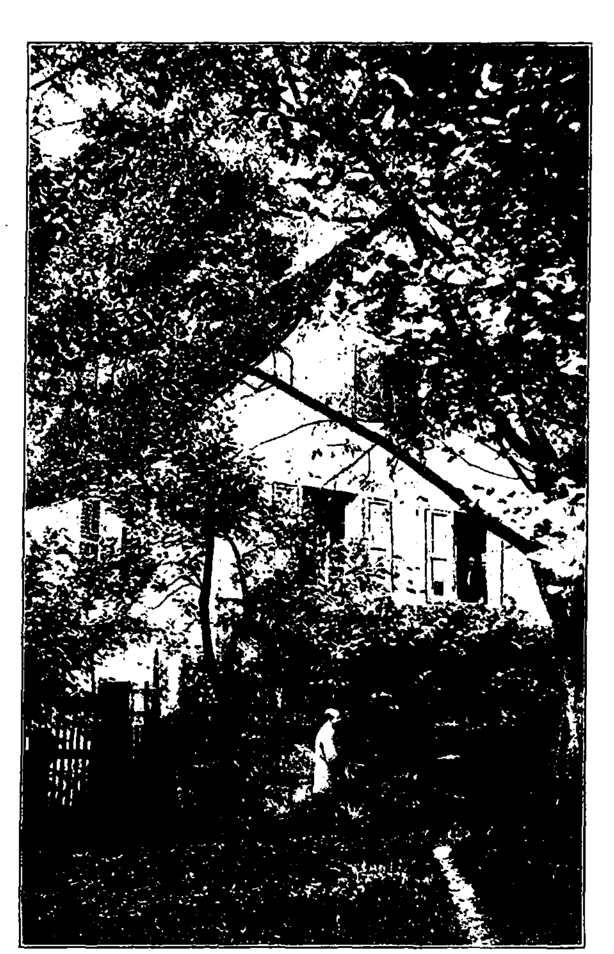
[1] Ein nicht datiertes Billett Beethovens an Gleichenstein gehört wohl in die Zeit dieses plötzlichen Entschlusses: „Wie kann man am geschwindesten und wohlfeilsten nach Linz kommen? — Ich bitte mir diese Frage zu erschöpfen — hast Du denn gar keine Aussicht, eine andere Wohnung zu bekommen? Samstag oder Sonnabend (!) werde ich Dich vielleicht nach Hernals einladen — gehab Dich wohl und liebe mich. Beethoven." — Ist die Annahme richtig, so kehrte Beethoven doch erst nach Wien zurück, ehe er nach Linz reiste.

[2] Beilage der „Linzer Tages-Post" vom 21. Febr. 1909: „Der letzte Turnermeister in Linz: F. X. Glöggl" von Fr. Gräflinger.

lesen, daß auf seine zweite Wiener Tätigkeit ein Sommer „in der Nähe von Heidelberg“ gefolgt ist.

Ganz selten haben auch Einzelpublikationen auf diese musikalischen Beziehungen Ziegelhausens hingewiesen. Der Straßburger Schriftleiter Schede und der frühere Heidelberger Universitätslehrer Koch benützten sie indes bereits vor Jahren als Feuilletonstoff, und auf den Ausführungen des letzteren ruht im wesentlichen das, was Kalbeck über den Sommer 1875 mitzuteilen weiß. Auch W. A. Thomas-San-Galli spricht sich in seiner 1912 erschienenen Brahms-Biographie sehr umfassend über Ziegelhausen aus, doch ist auffallend, daß sich unter dem überaus reichen Bildschmuck weder dieses, noch des gleichzeitig bei Schuster & Löffler erschienenen Brahms-Werkes eine Aufnahme vom Brahms-Hause am Neckar befindet, obgleich der Meister sich gerade über die Ziegelhäuser Tage stets nur in freudigster Begeisterung vernehmen ließ. Im übrigen glaube ich aus guten Gründen annehmen zu dürfen, daß die Ansicht des Hauses, die in Begleitung dieser Zeilen in der „N. M.-Z.“ erscheint, das erste veröffentlichte Bild des nunmehrigen Jubilars darstellt.

Wer über die neue Brücke von dem Heidelberger Stadtteil Schlierbach kommend in Ziegelhausen seinen Einzug hält, wird das Haus nur mit einiger Mühe zwischen dem Postamte und der katholischen Kirche im Hintergrund eines Gartens liegend auffinden. Einstmals bildete es den Mittelpunkt und das Herrenhaus eines großen Ziegeleikomplexes, später bewohnte es der Porträtmaler *Hanno*, bei dem sich Brahms einmietete. In dem großen, fünffenstrigen Frontzimmer fand der von der Heidelberger Pianofortefabrik Gebr. Trau gelieferte Flügel neben den sonstigen, zum Teil noch heute vorhandenen Mobiliarstücken seine Aufstellung; ein kleines Vorzimmer, gleichfalls mit Porträtskizzen aus dem Atelier des Hausherrn geschmückt, diente zum Empfang offizieller Besuche, und mit ihrem nach drei Himmelsrichtungen ungehemmten Blick über den (jetzt leider parzellierten und größtenteils auch bebauten) Garten hinweg in das unermeßliche Grün der Odenwaldbergkette bildete die Wohnung eine „Komponierhöhle“, wie sie so recht für die Neigung des damals 42jährigen Brahms geschaffen schien. „Ich wohne und lebe allerliebst, letzteres nur gar zu sehr,“ heißt es in einem seiner Briefe, und immer wieder geht vom Neckar aus an die Freunde und Bekannten die Einladung hinaus, ja nach Ziegelhausen zu kommen und diesen Fleck Erde kennen zu lernen.



Das Brahms-Haus in Ziegelhausen am Neckar (mit Frl. Hanno am Fenster).

Brahms selbst kannte Heidelberg ja von früheren Jahren. Nach Robert Schumanns Beerdigung hatte es als Treffpunkt mit Joachim gedient, Vater Brahms mußte vor einer Schweizer Reise in der Requiemzeit das Heidelberger Schloß besichtigen, und von Baden-Baden und Karlsruhe aus bildete die Musenstadt am Neckar, allwo sich später einmal ein Konzert des Meisters unter für die Veranstalter nicht sehr ehrenvollen Umständen zerschlagen haben soll, oft die Gelegenheit zu kürzeren Abstechern. Im Jahre 1875 war es *Anselm Feuerbach*, der Brahms veranlaßte, an den Neckar zu übersiedeln. Die beiden Freunde hatten sich in München getroffen, und alsbald meldete Feuerbach seiner in Heidelberg lebenden Mutter; „Brahms kommt.“ Natürlich ließ sich Brahms nicht in der Stadt festhalten. Die ländliche Stille an der wohlig-weichen Biegung des Neckars bei Ziegelhausen lockte ihn, und wenngleich hier die Geburtsstätte zweier der letzten Quartette (op. 60, c moll, op. 67, B dur), einer Anzahl Duette (op. 66) und Lieder („Abendregen“) gesucht werden muß, wenngleich hier in den Vormittagsstunden, in denen der Meister beim Genusse kleinerer Schlücke von starkem Kaffee emsig arbeitete, wohl noch weitere Skizzen zur ersten Symphonie entstanden sein mögen, jedenfalls übten die ungebundenen, heiteren, an Anregungen aus der Natur und aus Freundeskreisen so reichen Sommertage in Ziegelhausen ihren erquickendsten Einfluß auch auf den M e n s c h e n Brahms aus, der manche unerfreuliche Erinnerungen an Wien und an den Gegenspieler Herbeck überwinden mußte. Was ich in den Häusern Hanno und Völker, wo Brahms ein regelmäßiger Gast war, über den Meister und sein Wesen in liebenswürdiger Weise mitgeteilt bekam, sind denn auch vorzugsweise Ergänzungen zu dem in seiner aufrechtesten Ehrlichkeit und in seiner rührend schlichten Größe bekannten Kapitel von Brahms dem Menschen und Freunde.

Hier hört man von dem Interesse, das der Musiker der klavierspielenden Tochter entgegenbringt, nicht ohne auch eindringlich auf die für Frauen nicht minder wichtige Betätigung des Strumpfstrickens hinzuweisen. Neben manchen rührenden Zügen, die wie das wiederholt aus dem Anblick von hauswirtschaftlichen Vorgängen heraus erwachende Gedenken an die Mutter im Völkerschen, jetzt Eggenolfschen Hause in treuer Erinnerung festgehalten werden, treten Episoden von zwingender Heiterkeit. Ursprünglich wollte Brahms in der Pension Völker absteigen. Er besah sich die Zimmer zur großen Freude der Besitzerin, die es sich nicht nehmen ließ, darauf hinzuweisen, eine wie große Ehre es sich die gleichfalls im Hause wohnende Frau Geheimrat X. oder die Frau Sanitätsrat Y. daraus machen würde, mit dem Meister verkehren zu dürfen. Ein gedehntes „So“ war die Antwort des Besuchers, der nun schleunigst den Neckar zwischen sich und die verschiedenen Rätlichkeiten zu bringen für nicht minder rätlich hielt.

Bei Völker war es auch, wo begeisterte Heidelberger Studenten die Reste einer von Brahms angesetzten Bowle austranken und sich mit einem Gedicht revanchierten, bei dem sich „Musensöhne“ auf „Meister der Töne“ und sonstige eherne Notwendigkeiten zur großen Erheiterung des Komponisten auf das glätteste gereimt haben sollen. Weniger Freude hätten nach der Rückkehr die übrigen Teilnehmer der Bowle empfunden, die inzwischen buchstäblich zur Tinte geworden war.

Im Hannoschen Hause weiß man noch von den zahlreichen in- und ausländischen Fremden zu berichten, die sich Brahms „ansehen“ wollten und die meist mit einer langsamen und tiefen Verbeugung recht schnell abgetan waren, aber auch von dem Meister willkommenen Besuchern, zu denen die Familie Feuerbach, Herr und Frau Dessof, die Brüder Steinbach, der Verleger N. Simrock, der nach dem alten Fremdenbuch im Hotel Adler abgestiegen war, und der Mannheimer Hofkapellmeister Franck gehörten, der Brahms in Mannheim mit Götzens „Widerspenstiger“ und — mit zwei „allerliebsten“ Sängerinnen des Hoftheaters bekannt machte, in denen man wohl die Patinnen der Ziegelhäuser Duette zu vermuten hat. Diese „Klänge“ dürften bei gemeinsamen Kahnfahrten auf den „mit sanfter Stimme sprechenden und freundlich blickenden Wellen“ des Neckars die erste öffentliche Aufführung vor einer ahnungslosen Zuhörerschaft erlebt haben. Der liebste Besuch erschien Mitte Juli bei Brahms in Ziegelhausen. Es war Klara Schumann, die, wie auch Bertold Litzmann berichtet, auf einer Reise von Kiel nach Klosters im Hannoschen Hause, wo Brahms „ganz im Grünen eingeschlossen, still und sehr ländlich“ wohne, einkehrte. „Mit herzlichem Behagen,“ schreibt sie dann von Klosters, „denke ich an unseren schönen gemeinsamen Nachmittag. Deine Musik hat meine Seele wahrhaft erfrischt. Ueber das Quartett habe ich noch viel gedacht . . .“ Man wird sich hiernach schon vorstellen können, wie willkommen an diesem Tage der in der Nähe Ziegelhausens wohnende Freiherr v. B. gewesen sein mag, der just während des gemeinsamen Musizierens Herrn Brahms seine Aufwartung machte.

Natürlich ist Brahms auch in Ziegelhausen seiner Lieblingsbeschäftigung, in Feld und Wald herumzustreifen, treu geblieben. Das idyllische Bärenbachtal mit seinen geschmeidigen Wiesen und der höher gelegene Tanzplatz waren die Lieblingsziele des Meisters, der manchmal zu seiner Ablenkung auch Dorfjugend mitnahm und sich mit kleinen Geschenken rasch so populär gemacht hatte, daß er sich eines Tages scherzhaft „reif für den Ziegelhäuser Gemeinderat“ nennen konnte. Ein Bild vom Brahms jener Tage, das ihn, rechts gescheitelt,

mit lang herabhängendem Haare, der geradezu herb gereiften Mundbildung und bartlos, nur mit den Ansätzen eines Schnurrbartes zeigt, hat soeben bei einigen älteren Einwohnern der Gemeinde — freilich ausschließlich Frauen —, denen ich es zeigte, ein freudiges Aufleuchten alter Erinnerungen hervorgerufen. „Ja, das ist der Herr Brahms," lachen sie, und die Köchin im Adler, die nach langen Irrfahrten seit einem Monat in diesem, jedem alten Heidelberger Studenten wohlbekannten Gasthofe, dem Tummelplatz ihrer Mädchenjahre, jetzt unter dem aktuellen Namen die „dicke Berta" das Kriegsmehl verarbeitet, nützt gerne die Gelegenheit, von den großen Sechseierpfannenkuchen zu erzählen, für die sich Herr Brahms dann auf ihr besonderes Bitten oft mit einem Walzer bedankt hätte. „Und wenn er spielte," sagt die Berta, „het mer kei' Händ' g'sehe . . ."

In Ziegelhausen selbst ist das Brahms-Haus als solches wenig bekannt. Doch ist es mir gelungen, beim Bürgermeister des Ortes, Herrn Runz, sowie bei dem Vorstande des Verschönerungsvereines, Herrn Hauptlehrer Bähr, einem alten Musikfreunde und selbst ausübendem Musiker, Interesse zu erwecken für die Anbringung einer einfachen G e d e n k t a f e l. Der Plan, dem nach Beendigung des Krieges näher getreten werden soll, könnte inzwischen durch werktätige Mitarbeit in den Reihen der Brahms-Freunde nur gefördert werden.

Die erste Tannhäuser-Aufführung in München.

Vor sechzig Jahren, am 12. August 1855, also fast zehn Jahre vor der Berufung Richard Wagners durch die königliche Gunst Ludwigs II., feierte der „Tannhäuser" des Meisters der deutschen „Zukunftsmusik" seinen Einzug ins Münchener Hoftheater. Die Ouvertüre war bereits am 1. November 1852 unter des Hofkapellmeisters Lachner Leitung im Allerheiligenkonzerte der Musikalischen Akademie gespielt, aber mit ablehnendem Schweigen und Zischen aufgenommen worden. Der prächtige Erfolg von Aufführungen der Oper Wagners an anderen Orten, insbesondere in Wiesbaden am 13. Nov. 1852, veranlaßte nichtsdestoweniger *Dingelstedt*, den umsichtigen Leiter des Münchener Hoftheaters, den Hoftheaterinspektor Schmitt nach Zürich zu dem gefeierten Tonkünstler zu schicken, um Unterhandlungen mit ihm über die Aufführung an der Hofbühne einzuleiten. Aber sogleich setzte in den konservativen Kreisen der bayerischen Hauptstadt ein kräftiger Widerstand dagegen ein; man dürfe, so hieß es, dem Dresdener Revolutionär und Barrikadenmann nicht die Pforten eines königlichen Kunstinstituts öffnen, schon nicht in Anbetracht der Verwandtschaft zwischen dem sächsischen und bayerischen Königshause. Doch besiegte Dingelstedt alle Bedenken bei dem kunstliebenden Könige Max II. unter dem Hinweise, daß die Musik Wagners selbst in Dresden bereits zu hohen Ehren gekommen sei, und die Familie des Herzogs Max in Bayern trat ebenfalls für deren Geltung ein. Jeder weitere Zweifel wurde durch die bezeichnende Aeußerung des Königs abgeschnitten: „Wir wollen nicht sächsischer sein, als der König von Sachsen."

Wagner sandte nunmehr die Partitur nach München und zugleich als Erläuterung seine Broschüre über die Aufführung der Oper zwecks Verteilung an die bedeutsamsten Darsteller und den Spielleiter. Leider wurden diese nicht abgegeben, sondern im Archive hinterlegt, wo sie 1864 nach Wagners Ankunft zu bleibendem Aufenthalte in München unberührt vorgefunden wurden. Wagner, damals in Geldnöten, verlangte als Honorar für die Aufführung 100 Louisdor, woran vorläufig der ganze Plan scheiterte. Erst als er sich allgemach mit 50 Louisdor begnügte, ging Lachner ernstlich ans Werk und veranstaltete im Juli und August 1854 eine stattliche Reihe von Proben, elf an der Zahl. Am 6. August fand die Hauptprobe, am 11. noch eine Ergänzungsprobe statt. Die Musiker seufzten unter den Schwierigkeiten der an sie gestellten Aufgaben, und der „Punsch", das bekannte Münchener Witzblatt, ergötzte seine Leser durch allerlei Karikaturen und Spottverse; so war darin in Anlehnung an das bekannte Weihnachtslied zu lesen:

„O Tannhäuser, o Tannhäuser,
Wie schwer sind deine Noten!
Du hast nicht nur Sechzehntel und
Zweiunddreißigstel in einem Takt,
Nein, auch Vierundsechz'gerl, daß es kracht,
O Tannhäuser, o Tannhäuser,
Der Neuzeit schönste Blume!"

Trotz alledem war die Erwartung der Oeffentlichkeit aufs äußerste gespannt, und schon vor der Aufführung waren alle Plätze, wiewohl die Eintrittspreise gesteigert waren, vergriffen. Pfiffige Zwischenhändler brachten die Preise mancher Plätze bis zur vierfachen Höhe des ursprünglichen Ansatzes. Nach dem Schlusse der Aufführung brauste nicht endenwollender Beifall durch das Haus. Lachner, Kindermann und der Kostümmeister Seitz wurden wiederholt vorgerufen. Lachner berichtete über den zündenden Erfolg an Wagner nach Zürich, der in seinem Dankschreiben an den Hofkapellmeister hinwiederum mit gutem Verständnisse der aufopfernden Mühe der Schauspieler und des Orchesterpersonales anerkennend gedachte. Er schrieb unter anderem: „Die guten Nachrichten, die Sie mir über das eifrige und erfolgreiche Streben der unter Ihrer Leitung stehenden künstlerischen Kräfte geben, veranlaßt mich, Sie dringend zu ersuchen, den geehrten Sängern sowie dem berühmten Orchester meinen aufrichtigsten Dank auszurichten. Niemand weiß besser als ich, daß nur die ungewöhnlichsten Anstrengungen von Ihrer Seite einen wirklichen Erfolg meines Werkes herbeiführen können." Längere Zeit danach war die Wagnersche Musik dennoch von der Hofbühne ausgeschlossen, da Dingelstedt den Boden infolge des Bacherl-Skandals anläßlich der Aufführung des Halmschen „Fechter von Ravenna" unter den Füßen verlor, bis sich sein Nachfolger, Freih. v. Frays, 1857 infolge Drängens der Familie des Herzogs Max entschließen mußte, den „Lohengrin" auf den Spielplan zu setzen. **Dr. K. Fuchs.**



Karlsbad i. B. Dem Musikleben in der eben zu Ende gehenden Sommerkurzeit Karlsbads hat der Krieg keinen nennenswerten Abbruch getan. Die Symphoniekonzerte liefen im regelmäßigen, ununterbrochenen Gange wie in normaler Zeit weiter und der Besuch dieser Konzerte ließ keinen Wunsch offen. Das Orchester (sonst 64 Musiker) war wohl durch Einrückungen zum Heeresdienste an Mitgliedern etwas vermindert, doch die Ersatzmusiker füllten die Lücken einwandfrei aus. Hervorzuheben aus den Programmen wäre die gediegene, stilreine Wiedergabe der Beethovenschen Symphonien von No. I—VII. *Zur Uraufführung* kam „Ein Volkstriumphstück" für Orchester von Adolf Walnöfer, ein thematisch fleißig gearbeitetes, kurz gefaßtes Werk, das aber nicht die rechte Wirkung erzielen konnte, da ein auf patriotische Textworte gesetzter Chor am Schlusse des Werkes weggestrichen wurde und der Arbeit damit der Effekt genommen war. An Novitäten brachte das Orchester noch die Ouvertüre „Aus ernster Zeit" von Weingartner, eine ganz hübsche „Serenade" von Emil Seling und einige recht beachtenswerte Kompositionen von W. E. Roesch, von denen die „Herbst-Ouvertüre" und die „Serenade" für Orchester ganz besonderen Beifall fand. Die Konzerte fanden unter der Leitung des Musikdirektors *Robert Manzer* statt. *M. Kaufmann.*

Sondershausen. Welch eine lange Generalpause in unserer Orchestermusik! Im vorigen Jahre brachen die Loh-Konzerte jäh ab, nachdem das letzte noch eine bemerkenswerte Neuheit gebracht: die symphonische Dichtung „Judith" (nach Hebbel) von *Fritz Theil.* Möchte der junge Tonschöpfer glücklich aus dem Kriege heimkehren, sein Kompositionstalent dürfte uns noch manch schönes Werk bescheren. Die Reste der Hofkapelle, deren jüngere Mitglieder nach und nach in den Krieg abberufen wurden, vereinigten sich mit Aushilfsmusikern noch einmal im Konzerte, um Haydns Symphonie mit dem Paukenschlag und die Festouvertüre von Otto Nikolai über „Ein' feste Burg" zum Vortrag zu bringen. Dann sorgte eine längere Reihe von Kammermusikabenden, deren Erlös durchweg der Linderung der Kriegsnot gewidmet wurde, für die in dieser ernsten Zeit notwendige seelische Erquickung durch Kunst und Schönheit. Das Streichquartett *Corbach* hat durch den zu frühen Tod des hervorragenden Cellisten *Georg Wörl* beklagenswerten Verlust erlitten. Seit dem Frühling hat Kammervirtuos *A. Schilling* seine Stelle eingenommen. Daß ausschließlich d e u t s c h e Klassiker und Romantiker die Vortragsfolge der Konzerte beherrschen, versteht sich jetzt von selbst; nur der — allerdings „verbündete" — Böhme Dvořák und der Altitaliener Tartini waren je einmal zugelassen. Mit des Geigenkomponisten „Teufelstriller-Sonate" bot Konzertmeister *Ferdinand Plümer* ein Meisterstück virtuosen Vortrages. Die hiesigen Künstler *Corbach, Albert Fischer,* Frau *Ena Ludwig-Howorka* brachten glänzende Sololeistungen im Geigenspiel, Gesang und auf dem Klavier. Hier wurden auch Neuheiten vorgeführt. Frau Ludwig-Howorka, eine tüchtige Pianistin, spielte dreizehn Ländler ihres Gatten, des tonschöpferisch begabten ersten Klavierlehrers am hiesigen Konservatorium *Franz Ludwig.*

Der Stimmtitane Prof. A. Fischer sang u. a. eine neue Ballade von Hugo Kaun: „Der Triumph des Lebens“ und die „Süße, blaue Musik“, zweier Lieder von Paul Scheinpflug. Von auswärtigen Künstlern hörten wir den Virtuosen auf der Viola d'amour *Conrad Berner* und seine Frau *Liselotte*, die zur gewandt gespielten Laute manch neckisches und ernstes Liedchen gar anmutig singt. Die schneidige Liszt-Spielerin *Celeste Chop-Groenevelt* führte des Meisters A dur-Konzert aus. *Annie Kindling*, eine rassige Altistin (für die Dortmunder Oper verpflichtet), errang mit Liedern viel Beifall.

Marie Boltz.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Karl Klindworth*, der hervorragende Pädagoge, Schüler Liszts und Freund Wagners, ist am 25. September 85 Jahre alt geworden. Als Tondichter ist der treffliche Mann nur selten in die Oeffentlichkeit getreten, Bedeutendes aber hat Klindworth mit seinem Klavierauszuge des Ringes und Gesamtausgaben der Klavierwerke von Beethoven, Chopin u. a. geleistet.

— Der Bückeburger Hofkapellmeister *Rich. Sahla* wurde am 17. Sept. 60 Jahre alt. Schüler von Ferd. David in Leipzig, errang er sich den Namen eines bedeutenden Geigenspielers. Seit 1888 ist Sahla in Bückeburg mit vielem Erfolge tätig.

— Emanuel Geibels Freund, Kapellmeister *Wilhelm Heinefetter*, ein Mainzer, feierte in Berlin am 27. September seinen 80. Geburtstag.

— Dr. *Georg Göhler* siedelt nach Lübeck über, wo er die Leitung der Orchesterkonzerte übernommen hat, wird aber nach wie vor den Hamburger Lehrer-Gesangverein dirigieren.

— *Hermann Stange*, ein Schüler Franz Fischers in München, bisher Kapellmeister des Charlottenburger Opernhauses, ist für das Deutsche Theater in Prag verpflichtet worden.

— Kapellmeister *Pollak* von der Oper in Frankfurt a. M. hat den Antrag erhalten, in Chicago als Gast mehrere deutsche Opern zu dirigieren. Während der Zeit seiner Abwesenheit werden im Frankfurter Opernhause Gastspiele berühmter Dirigenten stattfinden.

— Die Kammersängerin *Anna Bahr-Mildenburg* hat ihren Vertrag mit der Wiener Hofoper gekündigt und scheidet am 1. Februar 1916 aus dem Verbande dieser Bühne aus.

— Zum künstlerischen Leiter der Großen *Warschauer* Oper wurde *Peter Maszynski*, Direktor des Warschauer Musikvereins „Lutnia“, gewählt.

— Auch *Alfred Kase* hat seine Kunst in den Dienst der Kriegsfürsorge gestellt.

— *Edgar Istel* hat eine Musik zu Goethes „Satyros“ geschrieben. Sie wird in Leipzig beim 150. Gedenktag an des Großen Einzug in die Lindenstadt aufgeführt werden.

— *Erik Meyer-Helmund* hat eine dreiaktige komische Spieloper „Die schöne Frau Marlies“ (Text von Bruno Decker) geschaffen. Das Hoftheater in Altenburg wird die Neuheit zuerst aufführen.

— Zu E. Matrays Pantomime „Das Märchen“ hat *Sandor Laszlo* eine Musik geschrieben. Die Uraufführung wird in Berlin stattfinden.

— *Johs. Doebbers* Oper „Die Franzosenzeit“ wurde von Direktor Sachse für das Stadttheater in Halle angenommen.

— *Siegfried Wagner* hat ein Musikdrama „Der Friedensengel“ vollendet.

— *Siegfried Wagners* Oper „Der Bärenhäuter“ hatte in Dresden großen Erfolg. Das erscheint beinahe selbstverständlich. Auch wird gemeldet, daß des Meisters Sohn sich vom ersten Range aus beim p. p. Publikum bedankt habe. Ja, wo sollte Siegfried Wagner denn sonst hingehören?

— *Paul Juon* hat ein Klaviertrio und andere Arbeiten beendet, die bei Zimmermann in Leipzig erscheinen werden.

— Die im Januar im Gewandhause in Leipzig zur Uraufführung gebrachte Symphonie von *Paul Büttner* wird durch die Königl. Kapelle in Dresden zur Aufführung gelangen und erscheint im Verlage von F. E. C. Leuckart in Leipzig.

— „Kampf und Friede“, ein neues Werk für gemischten Chor, Singstimme, Orchester und Orgel von *Taunmann*, wird bei Zimmermann in Leipzig erscheinen.

Zum Gedächtnis unserer Toten.

— *Georg Muschner*, der frühere Herausgeber der „Lese“, ist als Leutnant am 17. Sept. in Rußland gefallen. Der feinsinnige Mann, der auf künstlerischem Gebiete mit rastlosem Eifer für alle Kulturprobleme wirkte, uns wertvolle Bücher über Flaischlen, Hartleben, Karl Hauptmann geschrieben und in der „Lese“ auch der Musik und ihrer Pflege stets mit Verständnis und Liebe gedacht hat, wird unvergessen bleiben. Muschner wurde 1875 in Reichenbach geboren.

— Der verstorbene Fabrikant *Paul Winckelsesser* hat dem *Berliner Philharmonischen Orchester* testamentarisch 40 000 M. vermacht, um ihm seinen Dank für die zahlreichen musikalischen Genüsse auszusprechen, die ihm bei Lebzeiten geboten worden sind. Ehre dem Andenken des wackeren Mannes!

— *Zvonimir Werin*, erster Operettentenor des Residenztheaters in Dresden, ist, 28 Jahre alt, gestorben.

— In Prag starb der frühere Direktor des tschechischen Nationaltheaters, *F. Schubert*, im Alter von 65 Jahren.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— *Leo Falls* Operette „Die Kaiserin“ kam Anfang Oktober im Metropoltheater in Berlin zur Uraufführung.

— Das *Essener Stadttheater* hat am 15. Oktober die Oper „Notre Dame“ von *Franz Schmidt* zum ersten Male in Deutschland aufgeführt.

— Das *Rosé-Quartett* wird in Köln *J. Weismanns* „Phantastischen Reigen“ op. 50 zur Uraufführung bringen.

— Im dritten Kölner Gürzenich-Konzert werden drei *Frühlingsbilder* für großes Orchester von *Ewald Straesser* ihre Uraufführung unter Abendroth erfahren.

— Von dem Züricher Komponisten *Peter Faßbaender* wird demnächst ein „Gesang zum Gedächtnis der Leipziger Schlacht“ in der Halle des Völkerschlachtdenkmals zur Aufführung gelangen.

— Im *Nürnberger Stadttheater* wurde am 23. September die 1914 zuerst in Graz gegebene Oper „*Litumlei*“ von *Sepp Rosegger*, Peter Roseggers Sohn, zum ersten Male im Deutschen Reiche aufgeführt. Der Berichterstatter der „Frankf. Ztg.“ rühmt die Vornehmheit wie die humoristische Kraft der Partitur.

— In *Darmstadt* steht die erste Aufführung von der durch *Oskar Bie* angefertigten Bearbeitung von *Mozarts* Jugendoper „Die Gärtnerin aus Liebe“ bevor.

— Das Theater San Carlo in Neapel wird die preisgekrönte Oper in zwei Akten „Undine“ von *Giovanni Bucceri* aus Catania zur ersten Aufführung bringen. Zu den Opern, die vom Preisgerichte mit „Anerkennung“ bedacht wurden, gehört, wie die „Schw. M.-Z.“ meldet, auch eine „Macht der Finsternis“ von *Giovanni Battista Pinna.*

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Der Verlag Schuster & Loeffler in Berlin teilt in Heft 24 der „*Musik*“ mit, daß er sich, weil die Redaktionsräume verwaist seien und auch ein nicht unbeträchtlicher Teil der Mitarbeiter im Felde stehe, genötigt sehe, das Erscheinen der Zeitschrift vorläufig einzustellen.

— In Sachen der *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* gegen 51 *Musikalienverleger und Komponisten* verwarf das Reichsgericht am 18. September kostenpflichtig die Revision der G. D. T. gegen das Kammergerichtsurteil und entschied die *Nichtigkeit sämtlicher Verträge*, die die Tonsetzer und Verleger mit der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht in Berlin geschlossen haben.

— Das *Straßburger Stadttheater* wird wieder einmal den Versuch machen, Schumanns „Genovefa“ zum Leben zu erwecken. Auch ist die Aufführung von Max Bruchs Loreley beschlossene Sache. Früher hieß es: exempla docent . . .

— Vom *Mannheimer Hoftheater* sind insgesamt 105 Mitglieder zum Heeresdienste eingezogen. Trotzdem wird der Betrieb aufrecht erhalten. — Das *Theater* in *Freiburg i. Br.* wird im Winter geschlossen bleiben. Im *Elberfelder* Stadttheater wurde der Betrieb im vollen Umfange aufgenommen.

— Der *Steiermärkische Musikverein* hat seinen hundertsten Geburtstag gefeiert. Glück auf zu weiterem gedeihlichen Bestehen!

— Das *Neunte Deutsche Sängerbundfest*, das 1917 in *Hannover* stattfinden sollte, wurde wegen des Krieges in ein späteres Jahr verlegt.

— Das kürzlich ins Leben gerufene *Philharmonische Orchester* in Dresden wird volkstümliche und Symphoniekonzerte veranstalten. Als Leiter des Orchesters sind die Kapellmeister *Edwin Lindner* und *Florenz Werner* aus Stuttgart verpflichtet worden. Das Unternehmen soll vor allem zu sehr wohlfeilen Preisen gute volkstümliche Musik bieten.

— Da das *Winderstein-Orchester* seine Tätigkeit eingestellt hat und die Leipziger Gewandhaus-Künstler außerhalb ihres Heimes unabkömmlich sind, werden dem Leipziger Musikleben im bevorstehenden Winter bedeutende Schwierigkeiten erwachsen.

— Die Konzertabteilungen des Amtlichen Bayerischen Reisebureaus und der Königl. Hof-Musikalienhandlung Otto Halbreiter in München haben sich unter dem Namen „*Vereinigte Konzertbureaus*“ zusammengeschlossen. Die Leitung wurde Herrn Dr. Paul Schiff übertragen.

— In der „Frankf. Ztg.“ lesen wir: Vor einiger Zeit erwarb *H. v. Preen* von einem Bauern im Innviertel ein altes *handschriftliches Liederbuch*. Diese Liedersammlung stammt aus den Jahren 1796 bis 1814 und erweist sich als ein wahrer Schatz heimatlicher Volkskunde. In zwei Teile gesondert, enthält sie gegen 700 Lieder. Diese stammen zumeist aus dem Innviertel und aus Bayern. Der weltliche Teil behandelt bäuerliche Angelegenheiten in urwüchsiger und humoristischer Art und Form. Der geistliche Teil der Handschriftensammlung, von einem geistig regsamen Bauern mühsam aufgezeichnet, enthält über 200 *längst verschollen gewesene Marienlieder, Wallfahrtslieder, Christus - Verherrlichungen und Weihnachtskrippengesänge*. Auch 22 *Kriegslieder* aus der *Napoleons-Zeit* finden sich hier aufgezeichnet.

— In *Nürnberg* wurde kürzlich Massenets „Gaukler unserer lieben Frau“ aufgeführt, ein abgabepflichtiges Werk. Ja, müssen wir den Franzosen schon wieder nachlaufen? Diese Gedankenlosigkeit grenzt an Skandal.

— Am Seminar der *Musikgruppe Berlin*, E. V., fand am 22.—24. September die *Abschlußprüfung für Klavierlehrerinnen* statt. Drei Prüflinge erhielten das Diplom des Verbandes der Deutschen Musiklehrerinnen mit dem Zeugnis „gut“ bezw. „sehr gut“. Sechs weitere unterzogen sich vorerst der Teilprüfung in den methodischen und musikwissenschaftlichen Fächern mit gutem Erfolge.

— **Die *evangelischen Geistlichen Stuttgarts* haben in der Presse einen Aufruf erlassen, der sich gegen Bühnenwerke wendet, welche als unsittlich oder sensationell anzusprechen sind und deshalb nicht zum Ernste der Zeit passen. Der Ausgangspunkt ist ohne jeden Zweifel der Streit um *M. von Schillings'* Oper „Mona Lisa“, deren dichterische Grundlage (in mehr oder weniger bestimmter Weise) von der gesamten Kritik angefochten worden ist. Das Stuttgarter Hoftheater wird auch nur in bezug auf dieses Werk von dem Aufrufe betroffen, da sein Spielplan, von kleinen Einzelheiten abgesehen (Mignon!), durchaus nach rein künstlerischen Erwägungen aufgestellt wird. Die Geistlichen haben nicht etwa in ihrer amtlichen Eigenschaft Stellung genommen, sie haben auch Kirche und Religion vernünftigerweise aus dem Spiele gelassen und haben die Hofbühne und die Oper keineswegs zu boykottieren versucht. Sie haben einfach ihren Bedenken Ausdruck geben wollen. Man kann darüber streiten, ob die gewählte Form die richtige war und ob nicht durch dies Eingreifen der Geistlichen *B. Dovskys* und *Schillings'* Werk eine Bedeutung bekommt, die ihm nicht gebührt. Grundsätzlich muß es selbstverständlich auch jetzt und in Zukunft heißen, daß jede unterbindende behördliche Einmischung in Fragen von Kunst und Wissenschaft zu unterbleiben habe. *W. Nagel*.**

— Die *Musiklehrenden* haben, wie bekannt, in ganz besonderem Maße die wirtschaftlichen Bedrängnisse der *Kriegszeit* zu spüren bekommen. Zahlreiche Musiklehrer und Musiklehrerinnen standen infolge der mangelhaften Organisation dieser Berufsschicht und ihres Kampfes gegen den Wettbewerb ungenügend vorgebildeter Kräfte mit Kriegsausbruch fast mittellos da. Um so anerkennungswerter ist der Geist des opferwilligen Gemeinsinnes, der die Kriegsmaßnahmen des Verbandes der Deutschen Musiklehrerinnen und seiner 44 Ortsgruppen geleitet und zu beachtlichen Erfolgen geführt hat. Wie dem eben erschienenen Berichte über die Berliner Kriegstagung des Verbandes zu entnehmen ist, hatten allein die sechs Gruppen Hamburg, Berlin, Siegen, Kassel, Dresden und Stettin bis Mitte März d. J. zusammen rund 18 500 M. an Barunterstützungen für Berufsgenossinnen ihres Bereiches aufgewendet, ungerechnet die in vielen Fällen gewährten Freiwohnungen, Freitische, Lebensmittel und bezahlte Kriegsarbeit. Daneben war noch die Abführung erheblicher Summen an die allgemeine Kriegshilfe möglich. Besonders dringend war natürlich die Notlage in den vom Feinde besetzten und zum Teil verwüsteten Orten Ostpreußens. Zugunsten der dortigen Kolleginnen hatte der Verband bis Pfingsten 2000 M. nach Tilsit, 1700 M. nach Lyck, 1200 M. nach Insterburg und 600 M. durch Vermittelung der selbst sehr rührigen Königsberger Gruppe an einzelne Mitglieder in der Provinz überweisen können. In gleicher Art wird fortgearbeitet, zurzeit ist man u. a. bemüht, den schwer betroffenen Ostpreußinnen Ersatz für ihre verloren gegangenen Notenbestände zu beschaffen. Bedenkt man, daß der Verband erst 2400 Mitglieder zählt, wie ja der Gedanke des Zusammenschlusses gerade in den Kreisen der Musiklehrer noch wenig Wurzeln geschlagen hat, so wird man die hier geleistete Hilfsarbeit neben den mit großen Mitteln geführten öffentlichen Hilfswerken nicht unterschätzen.

— Es ist wohl wenig bekannt, lesen wir in der „Frankf. Ztg.“, daß die *Sultanshymne*, die seit Beginn des Krieges in Wien bei feierlichen Gelegenheiten zugleich mit der österreichischen und der deutschen Volkshymne gespielt und gesungen wird, von einem Wiener Cellisten, dem Prof. *Joseph Sulzer* komponiert worden ist. In dieser Hymne hat der Komponist einen sehr volkstümlich gehaltenen Festgesang geschaffen, der das orientalische „Kolorit“ mit künstlerischer Mäßigung festhält. Vor nicht langer Zeit war Sulzer eingeladen worden, seine Hymne in Konstantinopel vor dem Sultane selbst zur Aufführung zu bringen, und die packende, melodiöse Weise hat den größten Beifall Mohammeds V. gefunden. Das Interesse des Großherrn an der ihm gewidmeten Hymne dürfte eine Folge haben, an die der Komponist am wenigsten gedacht haben mag, denn, wie die Wiener Blätter berichten, steht auf eine Weisung des Sultanes hin die Anerkennung dieser Hymne als offizielle türkische Hymne unmittelbar bevor.

— *Rudolf Hofmann*, der Verleger des „Kladderadatsch“, schreibt dem „Berl. Tagebl.“: „In jüngster Zeit wurde in der deutschen Presse wiederholt die Frage erörtert, ob man die Werke Jacques Offenbachs, des Schöpfers der französischen Operette, in jetziger Zeit in Deutschland aufführen dürfe und solle. Die Meinungen hierüber waren geteilt. Da dürfte es nicht ohne Interesse sein, an einen Brief zu erinnern, den Offenbach im August 1870, als die deutschen Truppen bereits siegreich auf Paris marschierten, an meinen Vater, den damaligen Verleger und Herausgeber des ‚Kladderadatsch‘, Albert Hofmann, gerichtet hat, und dessen Inhalt zeigt, wie energisch der Franzose Offenbach sich gegen die Unterstellung wahrt, etwas Unfreundliches gegen sein altes Vaterland unternommen zu haben. Der in deutscher Sprache geschriebene Brief lautet in genauer Wiedergabe mit all seinen grammatikalischen Schnitzern:

Villa Orphée (Etretat), le 10 août 70.

Lieber Freund!

Es ist eine Lüge, daß ich ein Lied gegen Deutschland geschrieben habe. Paris verdanke ich meinen Ruf, ich bin Bürger Frankreichs (seit dem 14. Jahre lebe ich in Paris), bin Ritter der Ehrenlegion, und obschon alle dieses, würde ich es für eine Infamie halten, gegen meinem ersten Vaterland, gegen dem Land, wo ich geboren, gegen dem Land, wo ich viele nahe Verwandten und sehr gute Freunden habe, auch nur eine Note zu schreiben.

Ich danke Ihnen, mir die Gelegenheit gegeben zu haben, Ihnen dieses zu erklären und an alle meinen guten Freunden sagen Sie, was ich von dieser niederträchtigen Lüge denke.

Meinen besten Gruß

Ihr

Jacques Offenbach.

Dem Brief lag ein Zettelchen folgenden Inhalts bei:

Note confidentielle.

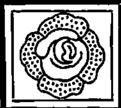
Ich bitte diesen Brief la plus grande publication zu geben — s'il y avait des fautes — corrigez les — seit 35 Jahren, daß ich in Frankreich lebe, kann ich ein bischen das Deutsche verlernt haben.

Ob dieser Brief die gewünschte weiteste Verbreitung damals gefunden hat, vermag ich nicht mehr zu sagen; jedenfalls zeigt er, daß seines Verfassers Gesinnung sich gar wohltuend für uns abhebt von der Haltung der Herren Sir Ernest Cassel, Sir Felix Semon und wie sie alle heißen mögen, die in England und Frankreich heute lebenden deutschen naturalisierten Engländer und Franzosen . . .“

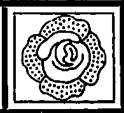
— Lübeck hat sich gerüstet, den 100. Geburtstag *Emanuel Geibels* würdig zu begehen. Die Lübecker Sängerschaft hat sich mit den vereinigten Männergesangvereinen in Hamburg und Altona zu gemeinsamem Wirken zusammengeschlossen. Das Programm sieht vor: Gedenkfeier am Grabe des Dichters, Festakt am Denkmale und Konzert im Stadttheater mit Max Grube und Dr. J. Benda (Lübeck) als Vortragende. 600 Sänger und das Orchester des Vereines der Musikfreunde unter der Leitung des Bundeschormeisters John Julia Scheffler sollen mitwirken.

* * *

Musikbeilage zu Heft 2. Von den uns zum ersten Abdrucke überlassenen Violin-Klavierstücken veröffentlichen wir heute als erstes den Anfangssatz einer Sonatine in G dur von *Hans Schmidt*. Der Komponist, Domkantor in Halle a. S., ist unseren Lesern kein Fremder mehr. Wie an seinen früheren Arbeiten werden unsere Violinspieler an dieser freundlichen, ungesuchten und wohlgeformten Sonatine Freude haben. — Die zweite Beilage „Gebet“ ist eine Schöpfung des Lehrers am Großherzogl. Konservatorium in Karlsruhe, *Hans Vogel*. Unsere Leser kennen das wundersam tiefe Gedicht Mörikes in den Tönen eines Großmeisters des deutschen Liedes. Vogel ist es geglückt, eine neue, innig-schlichte Weise zu den Worten zu finden, die, aus ganz anderen Voraussetzungen wie Wolfs Lied geschaffen, durch ihren innerlich wahren, ergebungsvoll weichen Ton überzeugend wirkt.



Roman-Beilage der Neuen Musik-Zeitung



Schicksal.

Roman von LIZZIE LANDAU.

(Fortsetzung.)

Drittes Kapitel.



„Gerda muß Schulunterricht bekommen, sie ist jetzt sechs Jahre alt.“ Anna Lessing schenkt gerade ihrem Gatten den Frühstückskaffee ein, als sie diese Bemerkung macht. Das freundliche Zimmer liegt ganz lichtgebadet in dem goldenen Herbstmorgen und auch die Gesichter des Ehepaares haben etwas von all dem Glanz abbekommen.

„Ob man sie in die Schule schickt?“ Franz Lessing sieht nachdenklich in die bunte Laubpracht hinaus.

„Ich glaube nicht; Elisabeth hat eigentlich immer nur von Privatstunden gesprochen,“ ist Annas Antwort.

„Schön, das ist mir offen gestanden viel lieber, dann haben wir nicht gleich alle Kinderkrankheiten in unserem Hause, was ich mir nämlich gar nicht besonders reizvoll vorstelle,“ damit zündet Franz Lessing seine Frühzigarre an, faltet die Zeitung auseinander und vertieft sich in die Lektüre des Kurszettels — für ihn ist die Frage erledigt.

Anna seufzt leise, so gern hätte sie diesen wichtigen Punkt etwas eingehender mit ihm besprochen, aber sie mag ihn nicht quälen, er ist nicht gewöhnt, über Kinder nachzudenken und es sind nicht einmal seine eigenen. Sie muß wohl die Wünsche ihrer Geschwister berücksichtigen und es bei den Privatstunden bewenden lassen. Mechanisch schiebt sie das Geschirr zusammen, so daß es leise klirrt. Jetzt erhebt sich auch Franz, um ins Geschäft zu gehen, und sie wendet sich nach dem Kinderzimmer.

„Also, nun gibt es Schulsorgen!“ ruft er ihr nach.

Anna lächelt. Durch diese neuen Sorgen ist sie eine glückliche Frau geworden.

„Du bekommst heute nachmittag Schule, Gerdakind.“

Erstaunt und zweifelnd blickt Gerda ihre Pflegemutter an. Dann huscht ein Freudenstrahl über ihr ernstes Gesichtchen.

„Ganz wirklich?“ fragt sie.

„Ganz wirklich!“

„Muß ich dann doch noch Klavierstunden haben?“ fragt sie weiter.

Jetzt ist Anna verwundert. „Spielst du denn deine hübschen Stückchen nicht gern?“

„Gar nicht,“ ist die überzeugte Antwort. „Das ist doch so langweilig, immer dasselbe Lied zu spielen, bis man die Hand dabei gut hält. Ich erzähle mir nur gern Geschichten auf dem Klavier, und das darf ich nicht mehr, weil man dann alles verlernt, sagt Herr Schmidt.“

„Wenn du erst sehr schön spielen kannst, wirst du dich noch über deine Klavierstunden freuen,“ tröstet Anna. Innerlich ist sie tief betroffen. Offenbar scheint Gerda der Musikunterricht nicht zuzusagen und dennoch ist nie eine Klage über ihre Lippen gekommen. Sie hat sich anstandslos gefügt, gutwillig ihre Lieblingsbeschäftigung, das Phantasieren, aufgegeben und dafür keinen Ersatz in der Klavierstunde gefunden . . .

Gerda ist freudig bewegt bei dem Gedanken, Schulstunden zu bekommen. Mit einer sehr wichtigen Miene teilt sie Marie das große Ereignis mit, diese ist aber keineswegs davon überwältigt. Gerdas Gesicht wird lang, sie hat eine ganz andere Wirkung bei Mariechen erwartet.

„Möchtest du denn nicht auch Schule haben?“ fragt sie ängstlich.

„Nein,“ ist die prompte Antwort. Marie ist mit vier Jahren bereits eine Philosophin. „Ich spiele viel lieber.“

Trotz dieser kleinen Enttäuschung sind Gerdas Erwartungen immer noch hoch gespannt, sie kann vor Aufregung kaum zu Mittag essen.

„Wann gehen wir fort?“ erkundigt sie sich bei ihrer Pflegemutter.

„Die Schule ist hier bei uns.“

„Ach!“ — wieder eine Ueberraschung. Die Schule hatte sie sich immer auswärts vorgestellt, man mußte mit einer Mappe auf dem Rücken hingehen, das war ja gerade schön, jeden Tag mit den Büchern abzuziehen und dem Frühstückstäschchen, so hatte sie sich das wenigstens immer vorgestellt. Das gab's also nicht. — Mehr fragt sie nicht, weil sie vorläufig über diesen Vorfall nachdenken muß, aber essen kann sie nicht mehr. Nach Tisch geht sie ruhelos auf und ab, unfähig, etwas vorzunehmen. Gott sei Dank! jetzt schlägt es endlich drei. Es klingelt auch gleichzeitig und jetzt kommt die Tante, um sie zu holen.

„Komm, mein Liebling!“

Mit klopfendem Herzen folgt sie ihr ins Bibliothekzimmer, dort sitzt ein großer, freundlicher Herr mit einem Vollbart und streckt ihr die Hand entgegen.

„Siehst du, das ist Herr Krause, der dir Unterricht geben wird, sag' ihm mal guten Tag.“

Gerda reicht bewußtlos ihr Händchen. Sie scheint bestürzt — ganz blaß ist sie geworden und auf jedem Bäckchen kugelt eine dicke Träne herunter.

„Was ist denn, mein Herzenskind?“ Anna zieht sie überrascht an sich. Tapfer schluckt sie die hervorquellenden Tränen herunter und würgt stockend heraus:

„Wo sind denn die anderen Kinder?“

„Wir zwei beiden haben ganz allein Schule, pass' mal auf, wie schön das wird,“ sagt Herr Krause gütig.

Auf Gerdas Herz legt sich ein Bleigewicht, ganz stumpf und schwer macht sie die Enttäuschung, und wieder ist auf ihrem Gesichtchen derselbe Ausdruck wie damals, als sie die Himmelsleiter umsonst baute und ihr Herr Schmidt das Phantasieren verbot. Aber sie sagt nichts mehr. Ganz artig setzt sie sich hin und nimmt gehorsam die Fibel zur Hand. Es wird ihr leicht, sie merkt sich spielend die Buchstaben.

„Die wird einmal berühmt,“ sagt Herr Krause zu Anna . . .

Jeden Abend betet Anna Lessing mit den Kindern und Gerda pflegt diesen Augenblick zu benützen, um über das, was sie gerade beschäftigt, Auskunft zu bekommen.

„Du, Tantchen,“ — das Wort „Mutter“ will noch nicht über ihre Lippen —, „Tantchen, zu was lebt man eigentlich?“ Das fragt sie am Abend nach der ersten Schulstunde.

„Der liebe Gott hat jedem Menschen eine besondere Aufgabe gestellt und wir müssen uns alle bemühen, gut und tüchtig zu sein, um unsere Pflichten zu erfüllen, die darin bestehen, Gott und unseren Nächsten Freude zu machen,“ ist die Antwort.

Eine Pause. — Gerda denkt augenscheinlich nach — dann:

„Aber schön ist das Leben doch nicht, Tantchen?“

Anna zuckt zusammen. „O, doch, wunderschön, findest du das denn nicht, meine Gerda?“

„Nein!“ In den graubraunen Augen ist ein resignierter Zug. „Was wirklich wahr ist, ist nie schön, nur das, was ich mir heimlich wünsche und selber erzähle, das ist wunderbar.“ Sie sieht ganz verklärt aus. „Und wenn es dann wirklich wahr wird, dann ist gar nichts mehr.“ Wieder die Bitterkeit um Augen und Mund.

„Meine liebe, kleine Gerda, es gibt im Leben viel Gutes. Darüber müssen wir uns freuen und das Traurige müssen wir ertragen lernen. Gute Nacht, mein Herzchen!“ Zärtlich küßt sie das Kind und verläßt geräuschlos das Zimmer. Gerda sieht ihr nach, und als sich die Türe geschlossen hat, richtet sie sich auf und betet: „Lieber Gott, nimm mich bald zu dir, dann find' ich auch mein Muttchen wieder. Ich mag das Leben nicht, es ist nicht schön. Laß mich so lange da, bis ich den Weihnachtsbaum gesehen habe und alle meine Geschenke, und dann hol' mich, bitte!“ Mit diesem Wunsche schläft Gerda an ihrem ersten Schultage ein.

Viertes Kapitel.

Eine gute Schülerin wird Gerda nicht, trotzdem sie eine rasche Auffassungsgabe und ein gutes Gedächtnis besitzt. Sie ist nicht eben faul, hat aber gar keinen Ehrgeiz und keine Genossen, um denselben anzuspornen. So macht sie ihre Aufgaben schnell und flüchtig und hört während der Unterrichtsstunden nur mit halbem Ohre zu, um ungestört ihren Träumereien nachhängen zu können. —

Ihre neuen Pflichten sind für sie ein notwendiges Uebel, sie nimmt sie hin, wie sie auch den Klavierunterricht hingenommen hat; nur etwas macht ihr beim Schulunterricht eine wirkliche Freude: das ist das Lesenlernen. Sie kann nicht schnell genug Buchstabe für Buchstabe behalten, eifrig eignet sie sich das Alphabet an und liest bald alles, was ihr in die Hände fällt. Jetzt hat sie eine andere Welt, in die sie sich mit Begeisterung versenkt. Sowie sie eine freie Minute findet, vertieft sie sich in Märchenbücher und vergißt darüber alles. Ihre rege Phantasie erhält dadurch neue Nahrung und an Sonn- und Feiertagen kann sie stundenlang sitzen und sich in bunte Träume einspinnen. Sie fährt mit dem schönen Aennchen im Nachen den grünen Rhein herauf und sieht, wie seine Tränen köstliche Perlen werden, und dann kommt der Fischkönig in seinem goldenen Kahn gefahren und streckt verlangend seine Arme nach Aennchen aus und Aennchen steigt glückselig zu ihm hinein und sie fahren weit, weit dahin, dahin wo sie kein Auge mehr erreichen kann, und Gerda will auch mit, denn sie hat Sehnsucht nach dem schönen

Fischkönig mit den traurigen Augen. Aber die sind ohne sie gefahren, und plötzlich sieht sie, daß sie nicht am Rheinufer sitzt, sondern auf dem Fußboden im Kinderzimmer und Gerda vergießt auch Tränen, aber ihre Tränen werden nicht zu Perlen . . .

Und dann leidet sie wieder die unerhörtesten Qualen mit der kleinen Seejungfer, die sich in ein Menschenkind verwandelt hat, weil sie einen Königssohn liebt. Sie muß ihren schillernden Fischschwanz gegen zwei Beine eintauschen. O! wie das beim Gehen schmerzt, jeder Schritt ist wie ein blutiger Messerstich. Gerda schreit auf, sie kann es gar nicht mehr aushalten. Warum tut das die kleine Seejungfer wohl? Nur aus Liebe muß sie so entsetzlich leiden. Gerda schaudert. Lieber einen Fischschwanz haben und ruhig im kühlen Wasser schwimmen, dann hat sie aber wieder den Prinzen nicht, der so schön und gut ist und ein so herrliches Reich hat. Das ist auch schade! Sie weiß weder aus noch ein. So hat Gerda viele Aengste, sie fürchtet sich mit dem Zwerg Nase, leidet mit dem Kalif Storch, bis er wieder Menschengestalt erhält. Schließlich sieht ihre Pflegemutter, daß diese Liebhaberei nachteilig auf ihre Einbildungskraft wirkt und untersagt ihr diese Lektüre in der Woche. —

Ein anderer Schmerz ist ihre Ungeschicklichkeit. Sehr bitter empfindet Gerda die. Denn sie ist grenzenlos ungeschickt, weshalb es auch mit dem Schreiben viel langsamer geht als mit dem Lesen und ihre Handschrift noch sehr lange steif und ungelenk bleibt. Obwohl sie schon früh die Tasten gefingert hat, vermag sie sonst gar nichts mit den Händen anzufangen, lernt sich sehr spät allein ankleiden und kann ihren Puppenkindern nichts nähen. Sie wird sich dieser Schwäche erst bewußt, als ihre Schwestern etwas größer werden und jene weiblichen Eigenschaften spielend verwerten.

„Gerda ist zu dumm, sie kann rein gar nichts," erklärt Marie eines Tages und Else lacht.

Gerda errötet heiß, kann sich aber nicht wehren, sie weiß, daß es wahr ist. Dieses Gefühl lähmt sie. Hilflos steht sie da und versucht die aufsteigenden Tränen zurückzudämmen.

„Sieh mal und jetzt ist sie noch dazu böse. Wir wollen sie zufrieden lassen, sie nimmt immer alles übel, komm Else," meint Mariechen.

„Ich bin gar nicht böse, nur traurig. Ich kann doch nichts dafür, daß ich nichts kann," versucht Gerda zu stammeln. Aber die anderen sind schon fortgerannt und so läßt sie ihren Tränen freien Lauf. Sie weiß wohl, wie unbrauchbar sie ist, aber was soll sie anfangen? Sowie sie etwas versucht, lachen alle und dann schämt sie sich so schrecklich, daß sie es lieber liegen läßt. Das Herz tut ihr so weh, wenn sie verspottet wird — überhaupt, wieso machen die anderen Kinder so viel von selbst, was sie scheinbar gar nie erlernen kann? Für sie wird alles zur unüberwindlichen Schwierigkeit. Ist sie wirklich dumm? So brütet Gerda mit schmerzhafter Intensität . . .

* * *

Und die Zeit verstreicht und eines Tages findet Gerda etwas Neues, das sie turmhoch über alle Tagessorgen hinaushebt: sie hat irgendwo eine Bibel für die Jugend ausfindig gemacht und verschlingt mit einem wahren Feuereifer das Neue Testament, das ihr bis jetzt unbekannt gewesen ist. Und wenn sie auch den wahren Sinn noch nicht herauszulesen versteht, so ist sie dennoch ergriffen. Die farbenreiche Sprache des Buches und vor allem die übermenschliche Güte Christi gehen ihr zu Herzen. Dieselbe Liebe, die sie bisher für Goethes Jugendbildnis empfunden hat, bringt ihr fanatisches kleines Gemüt dem Nazarener entgegen und entwickelt sich zu einer grenzenlosen Leidenschaft. Der Dulder mit der Dornenkrone wird ihr Gott. Täglich kann sie seine Leidensgeschichte lesen, täglich erschauert sie von neuem über die entmenschte Grausamkeit derer, die den Sohn Gottes gekreuzigt hatten. Sie beginnt die Juden zu hassen, versteht gar nicht, daß es überhaupt noch ungetaufte Menschen gibt, die ihr Seelenheil so leichtsinnig auf das Spiel setzen und daß sie zu den Ungetauften gehören muß.

In dem Glauben bleibt sie ungefähr ein Jahr. Diese Religionsschwärmerei entfacht wieder einmal ihre musikalische Phantasie. Herrn Schmidts Verbot zum Trotz wird sie wieder öfters am Flügel gefunden.

An einem Karfreitag, Ostern fällt dieses Jahr früh und Berlin liegt noch im Schnee, überrascht ihre Pflegemutter Gerda, wie sie mit verklärten Augen am Klavier sitzt. Eben schließt sie mit einem grellen Akkord. Schmerzlich und schneidend hallt die ungelöste Harmonie im Ohre nach. Das blendende Schneelicht überflutet das Musikzimmer und läßt das schmale begeisterte Kindergesicht schier überirdisch erscheinen. Anna will den Bann brechen.

„Gerda, was ist das?"

„Und der Vorhang des Tempels riß!" schleudert ihr das Kind entgegen und schlägt noch einmal zur Bekräftigung den Akkord an — eine Luftpause — dann beginnt es im Baß zu grollen, dumpf — schauerlich leise und immer lauter werdend bis zum Getöse — ein schriller Mißklang. Gerda nimmt die Hände herunter, ihre Augen funkeln zornig:

„Das war die Sonnenfinsternis nach der Kreuzigung," sagt sie „und jetzt" — Anna will sie unterbrechen, aber ihre Hände greifen wieder in die Tasten — ein schimmerndes Durthema entwickelt sich mild und trostreich.

„Das ist die Auferstehung," erklärt Gerda, „jetzt geht der Heiland über die Erde und wo er schreitet, sprießen unter seinen Füßen weiße Lilien."

Anna wird es ganz wunderlich zumute. Das Kind mag es ihr angesehen haben, denn plötzlich springt es, wie von Scham gepackt, auf und flüchtet blutübergossen. —

„Das geht mit Gerda nicht so weiter," sagt Anna am Abend zu Franz. „Sie ist geradezu fanatisch mit dem Christentum. Ich werde ihr von jetzt ab selber Religionsunterricht geben."

„Ich hoffe nur, daß die Erziehung der anderen beiden dir weniger Mühe machen wird. Du bist überhaupt nicht mehr zu brauchen, so viel Kopfzerbrechen verursacht dir das Mädchen," bemerkt Franz trocken.

Anna lächelt wieder. Sie lächelt viel öfter, seit sie die Kinder hat. —

Von nun an unterweist sie Gerda in der Religion und bemüht sich, möglichst maßvoll vorzugehen. Eine ganze Weile kann auch Gerda die Lichtgestalt Jesu nicht vergessen, dann scheint sich ein neuer Ideenkomplex ihrem Denken aufzutun. Sie wird gleichsam über Nacht eine überzeugte Jüdin und verlangt inständigst danach, in die Synagoge geführt zu werden.

Anna kann sich diesen absoluten Umschlag gar nicht erklären.

„Jetzt ist sie ganz bigott," klagt sie, „wie kann ich bloß diesen Feuerkopf bändigen."

Aber Gerda soll bald von ihrem religiösen Hang kuriert werden. Ein sehr begabter Prediger hat ihr Interesse gefesselt und wird bald der Gegenstand ihrer religiösen Schwärmerei; als sie hört, daß er die Jugend unterrichtet. läßt sie mit ihren Bitten nicht nach, bis auch sie bei ihm Stunden nehmen darf. Mit angehaltenem Atem sitzt sie allwöchentlich da und harrt des Wunders, das ihre hungernde und dürstende Seele stärken und letzen soll. Aber sie harrt vergebens. Sie hat Brot und Wasser erwartet und erhält statt dessen Dogmen.

Von da an vermag die Religion ihr nichts mehr zu bieten. Gerda ist um eine Erfahrung reicher, um eine Hoffnung ärmer geworden.

Fünftes Kapitel.

Und jetzt tritt zum ersten Male eine Knabengestalt in Gerdas Leben und beschäftigt sie. Die Kinder werden im Juli nach Kreuznach geschickt, um Solbäder zu nehmen. Sie sind selig. Stundenlang tummeln sie sich mit Altersgenossen im großen Hotelgarten herum. Besonders haben sie sich mit einer Berliner Familie angefreundet, die aus einem Mädchen und zwei Knaben besteht.

Der älteste Junge hat es Gerda angetan. Dieser Wolfgang fasziniert sie, ohne sich mit ihr abzugeben. Er scheint überhaupt ein Sonderling zu sein, hält sich immer abseits von den anderen Kindern und pflückt still für sich Blumen, aus denen er dann geschmackvolle Sträußchen bindet. Gerdas Interesse ist wach geworden. Eine Zeitlang sieht sie sich dieses seltsame Gebaren ruhig an, dann folgt sie ihm unauffällig und pflückt ebenfalls Blumen. Erst betrachtet er sie erstaunt, läßt sie aber schweigend gewähren. Dann scheint er offenbar zu begreifen, daß die Blumen für ihn gemeint sind und hat sie eine gewisse Anzahl gepflückt, nimmt er sie mit einer ruhigen Selbstverständlichkeit entgegen. So bildet sich eine Art Freundschaft zwischen ihnen. Gerda sondert sich ganz von ihren Schwestern und Spielgenossen ab und begleitet ihn auf allen Wegen, um gemeinsam Blumen zu pflücken und zu binden. Die beiden plaudern nicht einmal. Wolfgang lohnt ihre Hilfsleistungen mit einem schwermütigen Aufschlag seiner sammetfarbenen Augen. Dieses schweigende Zusammensein gewinnt für Gerda einen eigenartigen Reiz, stundenlang beschäftigen sich ihre Gedanken mit dem stillen Freunde. Ihre Phantasie macht sich wieder geltend und umspinnt ihn bereits mit den wundersamsten Märchenbildern. Sie kann sich gar nicht vorstellen, daß ein richtiger Schuljunge, statt herumzutollen, Blumen pflückt und bindet. Und weil er so wenig spricht, hält sie ihn für einen verwunschenen Königssohn, der, um sich von einem bösen Zauber zu befreien, schweigend eine bestimmte Anzahl Blumen pflücken muß. Diese Annahme findet sie so schön und poetisch, daß sie zunächst gar nicht wagt, sich eine Gewißheit darüber zu verschaffen. Sie mag den heiligen Bann nicht lösen. Sie fürchtet, daß ihr die Frage verhängnisvoll werden kann — und das wird sie auch. — (Fortsetzung folgt.)

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart. Schluß des Blattes am 9. Okt. Ausgabe dieses Heftes am 21. Oktober, des nächsten Heftes am 4. November.

Verantwortl. Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck u. Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVII. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1915 bis September 1916) 8 Mark.

1916 Heft 3

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Musik im Krieg.[1]

Von D. DAVID KOCH (Stuttgart).

Die Dichtkunst soll uns unser deutsches Kriegserleben deuten, steigern, klären und adeln.

Aber jede geistige Provinz im Reiche eines Volkes hat ihre Grenzen. Auch die Kunst. Und innerhalb der Trilogie der Künste: Dichtkunst, Tonkunst, Bildkunst — hat jede der drei Kunstgattungen wieder ihre besonderen Grenzen. Richard Wagner sagt in seiner Disposition zu „Kunst und die Revolution": „*Wo das Wort nicht mehr weiter kann, da fängt die Musik an.*" Wagner setzt den Satz fort mit der Bemerkung: „= Beethoven, Neunte Symphonie." Von der Neunten aber sagt er, daß der „wunderbare Beethoven in dieser Symphonie alle seine Leiden, Sehnsucht und Freuden zu einem *Kunstwerke* gestaltete, wie es noch nie. da war."

Es ist in den letzten Jahren bekannt geworden, daß *Bismarck,* unmittelbar nach der Kriegserklärung 1870, sich in seinem Hause eine Beethoven-Symphonie durch großes Orchester vorspielen ließ — und dann ging's ans Kriegshandwerk.

Wer von uns empfindet nicht die *Macht der tönenden Kunst über unsere Seele in diesen Kriegstagen?* Wo das Wort nicht mehr weiter kann, wir können zufügen: wo der Gedanke nicht mehr weiter kommt, wo Poesie und Drama, ja auch manchmal die Logik religiösen Denkens zu stocken beginnen, da fängt die Musik an, mit Engelzungen zu reden. Sie ist nicht nur tönend Erz und *Saitenklang,* sie ist Seele, sie birgt in ihren weichen, rauschenden Flügeln das, was in der Welt des Hasses und Mordes, des Zornes und Bangens nach Ausdruck und Versöhnung ringt — in der Musik naht uns ein Geist der Liebe, der so wohl tut wie eine Mutterhand auf fiebernder Kindesstirne.

Nehmen wir die Fünfte Symphonie von ihrem Schicksalshämmern bis zum Andante con moto! Man sollte dabei freilich keine klatschende Menge um sich haben, sondern in der Stille seine Gedanken weiterspinnen. Wirklich erlebte Tonkunst, die wie ein Frühlingshauch über das Ackerfeld unserer Gedanken zieht, weckt neue Gedanken auf und was wir v o r h e r nicht mit Gedanken meistern konnten, weil uns das Gemüt zu schwer war, ist j e t z t Neuland geworden für Gedanken, deren Bann die Geister der Töne erlöst haben.

Wenn wir *vom Segen der Tonkunst im Kriegserleben* reden, so verlangen wir nicht versonnenes Hinüberspielen in eine Traumwelt des Unwirklichen und nicht ästhetisierendes Hinweggleiten über die Abgründe des Lebens, sondern wir denken an den Geist der Beethoven-Symphonie, an Mozarts Requiem und. Bachs Matthäus-Passion. Da tun sich uns die Tiefen des Menschenleides auf. Da sehen wir im Geiste ein Volk in Waffen aufflammen, da sehen wir seine Helden sterben. Sehen sie eingehen zur anderen Welt, aus der uns der Lichtschimmer der wortlosen Töne herniederleuchtet.

Und wenn wir dieser Töne voll sind, ist auch das Herz so voll, daß der M u n d ü b e r g e h t, der verschlossen war in bitterem Leide; wir können wieder Worte finden zum Troste der Mitleidenden, Worte zum Anfeuern der Verzagenden im Felde. Wie manch herrlicher Brief ist da schon hinausgeflogen, der in der Nacht nach dem Anhören großer Tonmeister entstand — und hat Müde draußen aufgerichtet und ihnen Adlersflügel gegeben.

Wir wollen ja nicht beschönigen und lieber zugestehen, daß auch die draußen manchmal sehnsüchtig harren nach einem beflügelten, vom grauen Alltag losgerungenen Wort im höheren Stil. Ich glaube, daß es eine *Kunst des Kriegsbriefes* gibt hinaus ins Feld — wie heim vom Feld.

Aus der Tonkunst eine neugestärkte Seele — und dann kein weiches Untersinken im Gefühl —, Richard Wagner, der Musiker, ist so ehrlich, daß er sagt: „*Wo die Musik aber nicht mehr weiter kann, da kommt das Wort. — Das Wort steht höher als der Ton.*"

Musik als Trösterin im Krieg ist also kein Ersatz für Religion, sondern ein Durchgangspunkt, wenn die Funktion unserer religiösen Gedankenwelt unterbrochen oder abgespannt ist und eine Ruhepause braucht zu neuer Kraftspannung. Das erleben wir in unseren musikalischen Gottesdiensten. Vielleicht ist auch hier der Zerstörer Krieg ein Neuschöpfer auf dem Gebiete der Musica sacra!

Und auch unsere Feldgrauen sind hungrig nach Musik. Wo noch eine Kirche steht und eine Orgel klingt, da gehen sie hinein und haben einen Festtag ihrer Seele. In *Laon* halten sie Kirchenkonzerte; die beiden Programme, die man lesen konnte, verraten die Mitarbeit erster Künstler und klassischen Stil.

Die Glücklichen, die in der Nähe der *Regimentsmusiken* sind, betonen das immer in ihren Berichten. Und wenn die Schlacht geschlagen ist — und der Choral durch die Nacht klingt — „Nun danket alle Gott" —, da fängt, um mit Richard Wagner zu sprechen, die Musik an, weil

[1] Aus einem Vortrag im Goethebund zu Stuttgart.

das Wort der tiefsten Erschütterung, die je durch eine Menschenseele geht, nicht weiter kann. Und auch wo keine Regimentsmusik den Ton angibt und mitreißt — sie finden doch keine andere Sprache in der Stunde des Sieges und in den Feldbriefen steht's geschrieben: „Zuerst fingen ein paar ganz leise an — dann aber hörten wir's meilenweit singen!"

Und in der Heimat?!

„Was klinget und singet die Straße herauf!" Wenn unsere Rekruten und Landsturmmänner s i n g e n, daß einen Augenblick unsere Arbeit stille zu stehen scheint, daß wir hinaushorchen, daß die Buben in den Schulen nicht zu halten sind, daß sie mitsingen! — Welche Macht haben diese Soldatenlieder daheim über unser Gemüt! „Lieb Vaterland magst ruhig sein!" — Eine Ruhe überkommt uns, wenn wir den dröhnenden Gleichtritt hören und ein Gefühl von der furchtbaren Macht deutscher Bataillone, wenn sie an den Feind gehen, ein Gefühl von der heldenhaften Fröhlichkeit, mit der die jungen Regimenter dem Tode trutzten, da sie sangen bei Messines und bei Lodz: „Deutschland, Deutschland über alles!"

Und Gefühle, die wir voreinander verbergen und die doch das Herz singen machen und drängen zu gemeinsamem Bekennen: sie wollen von der *Liebe* reden — im Liede dürfen und müssen sie davon sagen — die Jungmannschaft von ihren Bräuten — die Jungmänner von ihrem Heimatglück —. Adelt nicht das Lied die leidenschaftlichen Gedanken, die die Liebe an unsere Sinnen oft wie einen Fluch kettet? Zwingt nicht das Lied von der Liebe manch unsauberen Gesellen hinein in eine Form deutscher Sitte, die wir mit Arndt, dem großen Kenner der deutschen Volksseele, preisen:

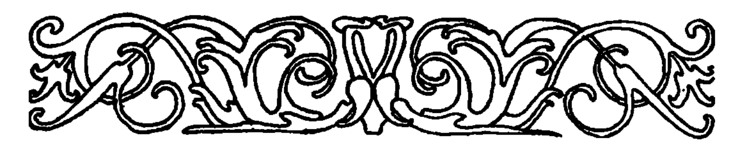
> Deutsche Frauen, deutsche Treue,
> Deutscher Wein und deutscher Sang
> Sollen in der Welt behalten
> Ihren alten guten Klang!

Und was wir von dem Erleben der großen Tonschöpfungen gehört haben, das gilt auch vom *einfachsten Soldatenlied*: „Wo das Wort nicht mehr weiter kann, da fängt die Musik an."

> „Sollst uns nicht lange mehr klagen,
> Was alles dir wehe tut,
> Nur frisch, nur frisch gesungen
> Und alles wird wieder gut."

Ob der Krieg ein Neuschöpfer der Tonkunst wird? Gerade musikalische Menschen empfinden die ungeheuren *Dissonanzen des Krieges.* Ich kann das Angesicht eines dem Tode geweihten Reserveoffiziers nicht vergessen, der mir in seinen Schmerzen die Greuel einer Schlacht schilderte. „Und das Entsetzlichste war," sagte er — „vom zusammengeschossenen Dorfe klang auf einmal zu uns herüber die Regimentsmusik." Der Schwerverwundete fühlte den furchtbaren Gegensatz — sein Ohr wollte nach der Musik hinhorchen, um Ruhe zu finden — und das Toben der Schlacht riß ihn mit Leib und Seele weg von dieser Quelle, von der ein Trunk Wassers ihm wohlgetan hätte.

Der Krieg kann das Gefühl für die Welt der Töne ebensowohl abstumpfen als steigern, ähnlich, wie es mit der Arbeit des Sehens zu sein scheint. Auf derselben Linie liegt auch die Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit, daß vielen im Krieg ganz unbewußt das Verständnis und Verlangen nach dichterischem Ausdruck seiner Erlebnisse abhanden kommt. Ich kann mir wohl Naturen denken, denen das Grauen des Krieges in gellendem Widerspruche steht mit aller Schönheit und künstlerischen Ausdrucksform.

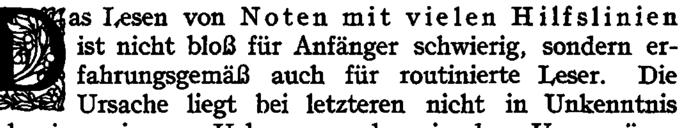


Wie liest man die Notenschrift am zweckmäßigsten?

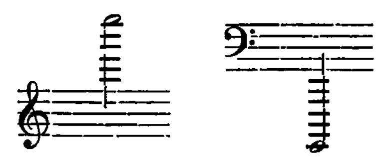
Ein Beitrag zur Psychologie des Notenlesens nebst Vorschlägen zur Verbesserung der Oktavenbenennung, der Hilfslinien, des Oktavzeichens und der Versetzungszeichen.

Von OTTO GASTEYGER (Stuttgart).

(Fortsetzung.)

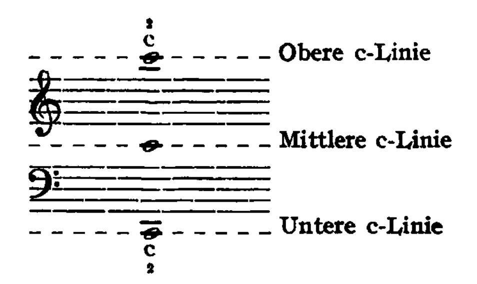


Das Lesen von N o t e n m i t v i e l e n H i l f s l i n i e n ist nicht bloß für Anfänger schwierig, sondern erfahrungsgemäß auch für routinierte Leser. Die Ursache liegt bei letzteren nicht in Unkenntnis oder in geringerer Uebung, sondern in dem Unvermögen des Auges, die Anzahl der Hilfslinien schnell und genau festzustellen, sobald es sich um mehr als höchstens 5 Hilfslinien handelt. So dürfte es z. B. jedem Leser schwer fallen, die beiden folgenden Noten ohne weiteres abzulesen.



Manche wissen sich überhaupt nicht zu helfen und sind darauf angewiesen, die Hilfslinien zusammenzuzählen und dann den Namen in Notentabellen aufzusuchen, die übrigen behelfen sich mit Aufzählen der Terznamen. Es gibt aber noch ein Hilfsmittel, das unabhängig von Terzenkenntnis das Suchen des Notennamens erleichtert und zugleich — das Wesen der Hilfslinien beleuchtend — das Verständnis für das gesamte Notensystem auf die höchste Stufe bringt.

Dieses Hilfsmittel besteht wieder in dem schnellen Erfassen eines Anhaltspunktes, und dieser ist wiederum die *c*-Linie. Diesmal zwar nicht die *c*-Linie zwischen Violin- und Baßschlüssel, sondern 2 *c*-Linien, von denen die eine 2 Oktaven über Mittel-*c*, die andere 2 Oktaven unter Mittel-*c* ihren Platz hat. Wir haben also 3 *c*-Linien, und zwar:



Verwechslungen der 3 *c*-Linien untereinander sind unmöglich bezw. unschädlich, wenn man nur die *c*-Linie als solche sicher erkennt und nicht etwa eine andere Hilfslinie für eine *c*-Linie hält. Das Bild der 3 *c*-Linien ist aber so leicht im Gedächtnis zu behalten, daß letzterer Fehler kaum vorkommen kann. V o n j e d e r d e r b e i d e n n e u e n *c*-L i n i e n a u s i s t d a s V e r h ä l t n i s d e r N o t e n l a g e n g e n a u g l e i c h w i e v o n d e r b e k a n n t e n m i t t l e r e n *c*-L i n i e a u s. Die Hilfslinien ü b e r der oberen *c*-Linie entsprechen also genau den Hauptlinien ü b e r der mittleren *c*-Linie also dem System.

Die Hilfslinien u n t e r der unteren *c*-Linie entsprechen genau den Hauptlinien u n t e r der mittleren *c*-Linie also dem System.

Die Hilfslinien über der oberen *c*-Linie und unter der unteren *c*-Linie stellen also 2 Hilfsliniens y s t e m e vor, die zusammen mit dem Hauptliniensystem folgendes

Gesamt-Notensystem

ergeben:

Oberes Hilfsliniensystem — obere c-Linie

Hauptsystem — mittlere c-Linie

untere c-Linie

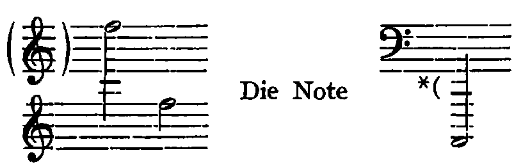
Unteres Hilfsliniensystem

Die Notennamen der Hilfsliniensysteme sind demnach dieselben wie die der Hauptlinien, nur je 2 Oktaven höher bezw. tiefer. Man denke sich also über jeder c-Linie die 5 Linien des [Violinschlüssel] und unter jeder c-Linie die 5 Linien des [Baßschlüssel] oder merke sich die Regel:

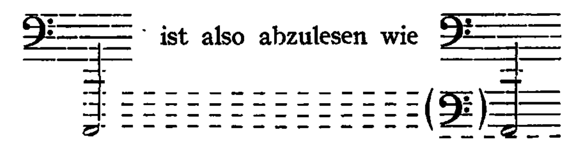
***Ueber** jeder c-Linie ist stets im **Violin**-Schlüssel und **unter** jeder c-Linie ist stets im **Bass**-Schlüssel zu lesen.*

Beispiele:

Die Note [Notenbeispiel] steht auf der 5. Linie über der c-Linie, die hier mit einem dickeren Strich bezeichnet ist. Auf der 5. Linie des [Violinschlüssel] steht *f*, also ist die fragliche Note das um 2 Oktaven höhere *f*, das genau das gleiche Notenbild ergibt, wenn die Hilfslinien über der c-Linie verlängert werden, nämlich:



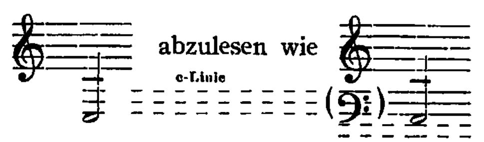
unter der 4. Linie unter der c-Linie heißt *a*, denn unter der 4. Linie des Baßschlüssels steht *a*;



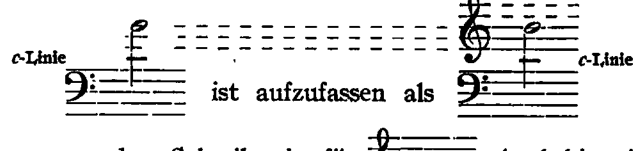
* Diese zwei Linien mit dem Finger bedecken.

Das Abzählen der Hilfslinien läßt sich bei großer Anzahl natürlich auch mit dieser Methode nicht vermeiden, aber es genügt, bei der Linie über bezw. unter der c-Linie mit Zählen zu beginnen oder die c-Linie so mit dem Finger zu bedecken, daß nur noch das System der Hilfslinien sichtbar ist *. Auch sind Irrungen um ein Sekundenintervall auf diese Weise selbst auf den ersten Blick unmöglich, wenn man aus dem vorhergehenden die Regel entnommen hat: Gleiche Notennamen stehen im Abstand von 2 Oktaven gleich in den Linien; d. h. wenn die eine Note auf der Linie steht, so steht die andere um 2 Oktaven höhere oder tiefere Note ebenfalls auf der Linie. So kann [Notenbeispiel] weder *a* noch *c* sein, weil beide Noten 2 Oktaven tiefer also in den Hauptlinien zwischen den Linien und nicht auf der Linie stehen wie die fragliche Note. Man sieht also auf den ersten Blick, daß es sich nur um eine Note handeln kann, die auch in den Hauptlinien des [Violinschlüssel] auf der Linie steht. Diese Kenntnis ist besonders dann von Wert, wenn die Hilfslinienzahl gerade an der Grenze der Uebersehbarkeit steht, wo Zweifel nur um ein Sekundenintervall auftauchen.

Die Hilfslinien unter dem [Violinschlüssel] oder über dem [Baßschlüssel] sind als Uebergriffe in das andere System aufzufassen, also ist



d. h. die Linien unter der c-Linie entsprechen der Regel gemäß auch hier den Linien des Baßschlüssels. Die fragliche Note des Violinschlüssels steht also gewissermaßen unter der 3. Linie des Baßschlüssels. [Notenbeispiel] ist also nur andere Schreibweise für [Notenbeispiel] Beide Noten müssen daher in jedem der beiden Schlüssel unter der dritten Linie von der c-Linie aus stehen.



also nur andere Schreibweise für [Notenbeispiel] Auch hier sind Irrungen um eine Sekunde aus den gleichen Gründen wie oben ausgeschlossen. Man sieht, auch bei derartigen Hilfslinien paßt die Generalregel: Ueber jeder c-Linie ist im [Violinschlüssel] u. unter jeder c-Linie ist im [Baßschlüssel] zu lesen.

Wirkliches Verständnis des Gesamtnotensystems ermöglicht auch die Beantwortung einer Scherzfrage, mit der mich einst ein „Schlaule" fangen wollte: „Auf welcher Hilfslinie steht contra-*a* im Violinschlüssel?"

Der Wert dieser Methode würde aber noch mehr ins rechte Licht gerückt, wenn folgender

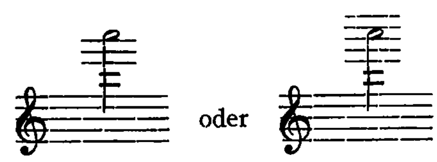
Vorschlag zur Verbesserung der Hilfslinien

beachtet und durchgeführt würde. Zunächst ist es ganz auffallend, daß im Zeitalter der höchsten technischen und wissenschaftlichen Errungenschaften noch keine Versuche bekannt wurden, ein (Hilfslinien-)System zu verbessern, das in manchen Fällen nicht einmal größte Routine glatt abzulesen vermag. Wenn auch wegen zu großer Raumverschwendung das schon gezeigte Gesamtnotensystem (Verbindung von 4 Systemen) nicht durchgeführt werden kann, so muß doch verlangt werden, daß das Wesen der Hilfslinien so anschaulich dargestellt wird, daß auch Noten mit höchster Hilfslinienzahl auf den ersten Blick richtig erkannt werden können. Das ist aber leicht möglich durch Längenunterschiede der Hilfslinien und zwar durch Verlängerung der 5 Hilfslinien, die über bezw. unter den c-Linien stehen. Eine Verlängerung um wenige Millimeter genügt, um ein klares und leicht übersehbares Hilfsliniensystem zu schaffen, z. B.

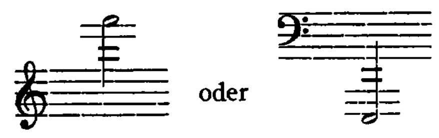


Dabei könnte man die Frage offen lassen, ob auch dann

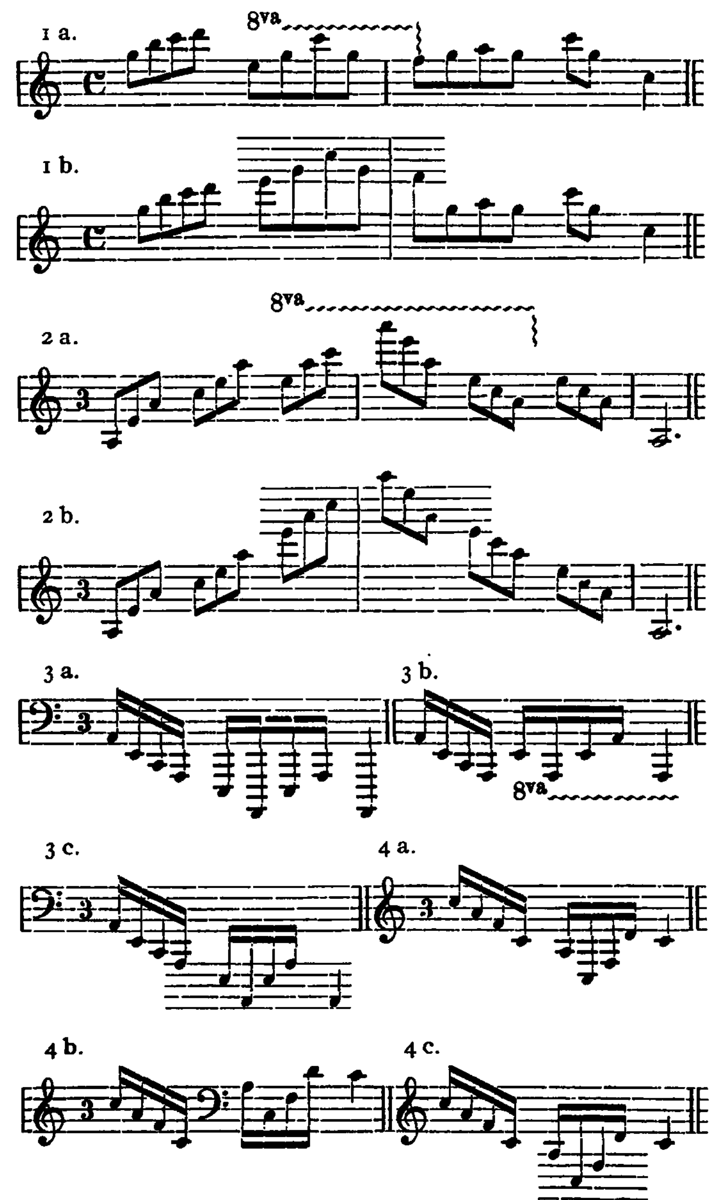
alle fünf verlängerten Linien gezogen werden müssen, wenn an sich nicht alle erforderlich wären, ob z. B.

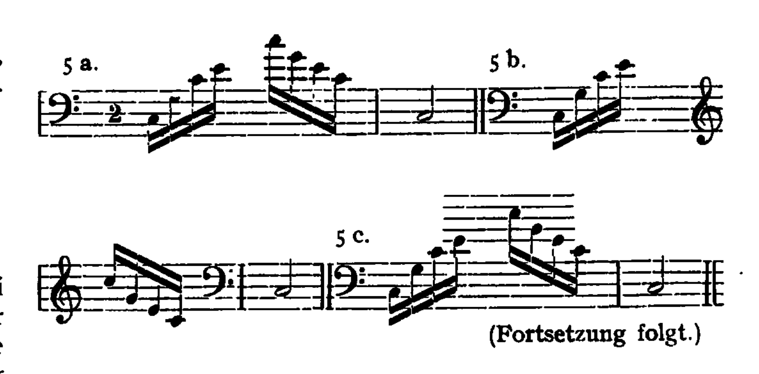


geschrieben werden müßte. Soviel steht fest, daß bei Ziehung resp. Verlängerung a l l e r 5 Hilfslinien über oder unter der *c*-Linie das „System" der Hilfslinien ohne jede Erklärung zum Ausdruck kommt und begriffen wird. Aber auch beim Fehlen überschüssiger Hilfslinien z. B.



genügt ein einmaliger Hinweis, daß verlängerte Hilfslinien Teile des 5-Linien-Hilfssystems bilden, daß also die erste verlängerte Hilfslinie ü b e r der *c*-Linie mit der 1. Linie des übereinstimmt und diejenige u n t e r der *c*-Linie mit der ersten des . Die Differenz von 2 Oktaven bei den Hilfslinien über der oberen bezw. unter der unteren *c*-Linie ist schon aus deren Lage ersichtlich. Die folgenden nachstehend erläuterten Beispiele zeigen den Unterschied zwischen der alten und neuen Notierung.





(Fortsetzung folgt.)

Rudi Stephan †.

Nun deckt galizischer Boden den Leib des jungen Mannes, in dem Viele seit den Tagen der Tonkünstlerfeste in Danzig und Jena einen der Starken sahen, die die deutsche Musik neuen Zielen entgegenzuführen bestimmt wären. *Rudi Stephan*, sicherlich eine der eigenartigsten Musikererscheinungen der jüngsten Vergangenheit, ist, erst 28 Jahre alt, im Osten gefallen. Man kann von ihm, der von der französischen Koloristik und von Strauß ausging, schwerlich sagen, daß er schon zur Vollendung durchgedrungen war, als er sein letztes großes Werk schuf, aber sicherlich darf man von ihm behaupten, daß er einer derer war, die am ernstesten nach neuen Aufgaben für die Musik als Ausdruckskunst suchten. Das war sein Ziel: eine neue Bühnenkunst zu schaffen, die fern ab von jeder Theatralik läge. Hätte er dies Ziel erreicht? Ich glaube nicht. Mag man Stephans Begabung noch so hoch einschätzen: das, was ihr letzten Endes ihren eigentümlichen Reiz verleiht, soweit wenigstens sein Opernwerk „Die ersten Menschen" in Betracht kommt, das sind doch vielfach wenn auch nicht ausschließlich klangspekulative Mittel, wie sie die seltsame Dichtung Borngräbers wohl erforderte, aber immerhin auch stark problematische Mittel, Mittel wenn nicht einer kunstzerstörenden Richtung, so doch einer solchen, die ihr zu wenig an Positivem zuführten. Und an Allgemeingültigem. Stephan war ein Eigenbrödler. Seine Musik war Niederschlag seiner Einsamkeit und seiner Philosophie, die ihn die Dinge tausendfach wägen hieß und ihm nahezu alles rasche künstlerische Zugreifen wehrte. Was in der Richtung des schwer Faßbaren, Mystischen, Abseitigen lag, fesselte ihn von vornherein, und worin Andere vielleicht ein bedeutungsloses Spiel sahen, da witterte er ein tiefgründiges Problem. Er mochte nicht kurzerhand über eine Sache oder einen Menschen aburteilen, weil er nie und in keinem Zuge oberflächlich war. Ein solcher Mensch ist nicht für das Glück gemacht, wie es einem Alltagsleben leuchten mag. Früher oder später wäre ihm aus dem Zwiespalt des Lebens ein tragisches Los erwachsen. Nun hat eine Bleikugel allem seinem Hoffen und Streben, das so hoch ging und ihm ein Heiliges war, ein Ende gemacht.

Vor kurzer Zeit hat mir Stephan den folgenden Abriß seines Lebens zur Benützung für die „N. M.-Z." geschickt.

„Die Daten meines äußeren Lebens sind kurz folgende: Geboren bin ich am 29. Juli 1887 in Worms a. Rhein. Während der Gymnasialzeit arbeitete ich bei dem damaligen Wormser Musikdirektor Karl Kiebitz, Klavier und Elementartheorie. Studiert habe ich dann in Frankfurt a. M. bei Bernhard Sekles (Harmonielehre und Klavier), in München bei Prof. Heinrich Schwartz (Klavier) und in der Hauptsache und abschließend bei Dr. Rudolf Louis (Kontrapunkt und Fuge); gleichzeitig hörte ich an der Münchener Universität einige Semester philosophische Vorlesungen. Seitdem lebte ich komponierend in München: bis zum Ausbruche des Krieges.

Geschrieben habe ich zur Hauptsache: ‚*Musik für sieben Saiteninstrumente*' (fünf Streicher, Klavier und Harfe), aufgeführt beim Danziger Tonkünstlerfest und in Berlin; ‚*Musik für Geige und Orchester*', aufgeführt in München und Berlin; ‚*Musik für Orchester*' (B. Schotts Söhne), seit der Aufführung beim Jenaer Tonkünstlerfest viel gespielt; ‚*Liebeszauber*' von Friedrich Hebbel (für Bariton und Orchester), aufgeführt in München; *Lieder*, und endlich als Hauptwerk: ‚*Die ersten Menschen*', Oper in zwei Aufzügen, Dichtung von Otto Borngräber (B. Schotts Söhne).

Wie der Krieg die Uraufführung meiner Oper, die im Januar in Frankfurt a. M. sein sollte, vereitelt bezw. verzögert hat, so hat er mich an der Herausgabe einiger Liederhefte und eines neuen Kammermusikwerkes verhindert; auch die Neubearbeitung meines ‚Liebeszauber' sollte herausgegeben werden, deren Erstaufführungsrecht sich übrigens Hausegger für Hamburg und Berlin (natürlich auch dies erst in ruhigeren

Zeiten) gesichert hat. Als Ironie empfand ich es, daß mich die Einberufung zum Kriegsdienst gerade bei den Vorarbeiten zu einer neuen Oper antraf, der das Problem des — Weltfriedens zugrunde liegt.

Eine Bewertung meines bisherigen Schaffens scheint mir nur auf Grund meiner Oper möglich; sie erst hat mich, fühle ich, auf den mir bestimmten Weg geführt — und auch auf das eigentliche Gebiet sicherlich. Die anderen Arbeiten waren mehr oder weniger Orientierungen."

Ruhigeren Zeiten wird es vorbehalten sein, die Summe von Stephans kurzer Lebensarbeit zu ziehen. Insbesondere muß die Aufführung der „Ersten Menschen" abgewartet werden, ehe sich ein abschließendes Urteil darüber abgeben läßt. Die Oper ist in mustergültigem Klavierauszuge von *R. Louis* im Verlage von B. Schotts Söhne in Mainz erschienen.

Als Marksteine des kurzen Entwickelungsganges Stephans werden wohl immer gelten seine „Musik für sieben Instrumente", die „Musik für Orchester" und die Oper. Für das, was Stephan innerlich erfaßte, fand er den schärfsten Musikausdruck. Seine Instrumentalmusik zeigt starken Eigenwillen, eine in der Hauptsache ungesuchte Kraft des Empfindens und zweifelsohne Ursprünglichkeit des Empfindens, heißes Fühlen und in weite Fernen dringende Fantasie, zeigt eine künstlerische Kraft, die noch nicht alle Schlacken abgestoßen hat, aber durch das strengste Schulung verratende Bestreben, Form und Inhalt zu verschmelzen, auch künstlerische Besonnenheit nicht vermissen läßt. Stephan hat nie in seiner Musik geschwatzt. Er unterlag und gehorchte nur innerem Zwange. Seiner Musik eignet, namentlich zuletzt, trotz allem bohrenden und eindringlichen Suchen ein großer elementarer Zug. Das gibt ihr etwas Zwiespältiges. Auch dem Dualismus zwischen dem Bewußtsein völliger künstlerischer Freiheit und einem angeborenen, tiefsitzenden Formgefühle ist sie zuweilen wohl erlegen. Ob er aus der Fülle von Problematik, die in ihm gärte, je zu voller Klarheit durchgedrungen wäre, ist eine unlösbare Frage. Zu einer abschließenden kritischen Wertung seines Schaffens taugt unsere Zeit noch nicht. Wir fühlen nur mit Trauer, daß Einer von uns ging, der, mit reichsten Gaben ausgestattet, sich seinen Lebensweg zu bahnen entschlossen war, ohne rechts oder links zu sehen. **W. Nagel.**

Rudi Stephan †.
Hofphotogr. Füller, Worms a. Rh.

Ludwig und Johann van Beethovens Beziehungen zu Linz.

Von FRANZ GRÄFLINGER (Linz).

(Schluß.)

Unter den Kavalieren, welche in Linz waren, war vorzüglich Herr Graf v. Dönhoff, ein großer Verehrer Beethovens, welcher Beethoven zu Ehren während dessen Anwesenheit einige Soireen gab." — Nach dem Linzer Populations-Index wohnte *Graf Dennhof* — zweifelsohne ident mit *Dönhoff* — im Hause No. 586 (jetzt dem Dombau-Vereine gehörig), Herrenstraße 34. In diesem Hause fanden die Soireen statt, bei welchen Beethoven auch selbst auf dem Pianoforte phantasierte. 1818 zog Dönhoff nach Tirol. 1824 fand ich den Namen wieder. Er wohnte damals im Hause No. 409 (das jetzige Könighaus, Landstraße 11). Einige Jahre später wechselte er die Wohnung und zog in das Haus No. 181 (Promenade 23).

Es dürfte sich um Graf Ludwig Nikolaus Dönhoff handeln, geboren 9. September 1769, k. k. Kämmerer und Major in der Armee. Gestorben November 1838. Witwe Marie Antonia, geborene Gräfin von Thurn-Valzassina und Taxis (eine Tirolerin), geboren 21. Juni 1778. Die Abmeldung Dönhoffs nach Tirol (1818) hängt zweifelsohne mit den Beziehungen zu seiner Frau zusammen. Dieser Dönhoff ist auch der einzige seines Namens, der um diese Zeit in Oesterreich Beziehungen hatte.

Bei solch einer Soiree im Hause Dönhoff war auch Glöggl (der Sohn) zugegen. Darüber äußerte er sich: „Es wurde mehreres musiciert und Lieder von Beethoven gesungen, und er selbst wurde gebeten, auf dem Pianoforte zu fantasieren, welches er durchaus nicht wollte. Es war schon im Nebenzimmer eine lange Tafel zum Speisen hergerichtet, und es ging endlich zu Tisch. Ich war ein junger Bursch, und mich interessierte Beethoven so, daß ich immer in seiner Nähe blieb. Man suchte ihn und endlich ging man ohne ihn zur Tafel. Er war aber im Nebenzimmer und fing jetzt an zu fantasieren, alles verhielt sich still und hörte ihm zu. Ich blieb bei ihm neben dem Piano stehen. Er fantasierte beiläufig eine Stunde, wo nach und nach alles aufstand und sich herum versammelte. Nun fiel ihm erst ein, daß man ihn schon lange zum Speisen gerufen — er eilte vom Sessel ins Nebenzimmer. An der Thür stand ein Tisch mit Porzellangeschirr — er stieß aber an den Tisch so an, daß das Porzellan auf der Erde lag. Graf Dönhoff, ein reicher Kavalier, lachte dazu, und man setzte sich mit Beethoven neuerdings zum Tische. Von Musikmachen war keine Rede mehr, denn nach der Fantasie von Beethoven war die Hälfte der Saiten vom Piano abgehauen. Dieser Fantasie erinnere ich mich noch mit Vergnügen, daß ich so glücklich war, ihn in seiner nächsten Nähe gehört zu haben."

Der junge Glöggl kam später in Wien öfters mit Beethoven in der Steinerschen Musikhandlung zusammen und ging eines Tages mit ihm zum „Jägerhorn" in der Dorotheergasse, um dort zu Mittag zu speisen. Da Beethoven, anstatt zu essen, die Zeit damit zubrachte, bald mit Glöggl, bald mit anderen zu sprechen, so wurden die von ihm bestellten Speisen kalt. „Ich erlaubte mir," erzählt Glöggl, „ihn einigemale zu erinnern. Da ruft er den Kellner: ‚Nimm die Speise — die ist kalt — die kann ich nicht essen — bring was anderes.' So geschah es, daß er auf sechs Speisen kam, wovon er nicht den vierten Teil genossen, und da ich mit meinem Essen fertig war, zahlte Beethoven und wir gingen. — Ein andermal lud er mich ein, abends mit ihm einen Spaziergang zu machen, und wir gingen auf der Mariahilfer Straße. Auf einmal blieb er stehen. Ich hörte aus einem Fenster ein Pianoforte recht hübsch spielen. Beethoven nahm ein kleines Heft heraus und notierte darin die Bemerkung: der Gedanke gefällt mir."

Eine Tagebuchnotiz Beethovens, welche im Fischhoffschen Manuskripte mitgeteilt wird, lautet: „1812 war ich in Linz wegen B." Darf man annehmen, daß dies B. „Bruder" heißen sollte, so würde dadurch eine gewisse sehr unerfreuliche Mitteilung, die wir im Jahre 1860 aus vollständig zuverlässiger Quelle erhielten, ihre Bestätigung finden. Nach dieser war nämlich der Hauptzweck von Beethovens Reise nach Linz eine Einmischung in seines Bruders häusliche Angelegenheiten. Bald nach seiner Uebersiedelung nach Linz hatte der Apotheker, der unverheiratet war und ein Haus besaß, welches für seine Bedürfnisse viel zu groß war, einen Teil desselben an einen Arzt aus Wien vermietet, dessen Schwägerin, die Schwester seiner Frau, einige Zeit später zu ihm zog. Diese Schwägerin, *Therese Obermayer*, wird geschildert als eine Dame von anmutiger und wohlproportionierter Gestalt, und von angenehmen, wenn auch nicht schönen Gesichtszügen. Johann van Beethoven wurde bald mit ihr bekannt, fand Gefallen an ihr, sie wurde seine Haushälterin und noch etwas mehr.

Wenn man erwägt, daß der Apotheker ein Mann von etwa 35 Jahren war, daß er seine gegenwärtige Stellung nur durch seine eigene Unternehmung, seine Ausdauer und sein gutes Glück erlangt hatte, und daß, abgesehen von gutem Rate und vernünftigen Vorstellungen, sein Bruder kein größeres Recht hatte, sich in seine Privatangelegenheiten zu mischen, als irgendein Fremder, so erscheint es kaum glaublich, daß Beethoven, auch bei allen Exzentrizitäten seines Charakters, gerade mit diesem bestimmten Vorsatze nach Linz kommen konnte. Aber augenscheinlich war dies so. Wäre die Ver-

anlassung seines Besuches lediglich brüderliche Zuneigung gewesen, und hätte er erst nach seiner Ankunft an Ort und Stelle die unpassende Verbindung seines Bruders mit Therese entdeckt, so hätte er mit vollem Rechte ernstliche Verhaltungen und Bitten anwenden können, um die Auflösung jener Verbindung zu bewirken; blieben sie unbeachtet, so konnte er das Haus verlassen. Aber mit dieser bestimmten Absicht zu kommen, und zu ihrer Ausführung Gewalt anzuwenden, das war eine nicht zu rechtfertigende Anmaßung von Autorität. Jedenfalls dachte Johann so und wies es zurück, sich dem Befehle seines Bruders zu unterwerfen. Durch den Widerspruch gereizt, nahm Ludwig zu allen und jeden Mitteln seine Zuflucht, um seinen Vorsatz auszuführen. Er besuchte zu diesem Zwecke in Linz den Bischof, wendete sich an die bürgerliche Obrigkeit und betrieb die Sache mit solchem Eifer, daß er schließlich einen polizeilichen Befehl erwirkte, das Mädchen nach Wien zu bringen, wenn sie an einem bestimmten Tage sich noch in Linz befinden sollte. Die Beschimpfung des armen Mädchens, die heftige Neigung zu ihr, der begreifliche Aerger, daß man ihm nicht gestattete, Herr im eigenen Hause zu sein: diese und ähnliche Ursachen regten Johann fast bis zur Verzweiflung auf. Beethoven, welcher seinen Zweck erreicht hatte, hätte sicherlich den Verdruß seines Bruders mit Gleichmut ertragen, ja, er hätte wohl Mitleid mit ihm fühlen und versuchen können, ihn in seiner Betrübnis zu trösten. Doch weit gefehlt: Als Johann mit Vorwürfen und Schmähworten in sein Zimmer trat, geriet er ebenfalls in Zorn, und es folgte eine Szene, bei welcher wir den Vorhang fallen lassen. Leider war dieselbe entehrender für Ludwig wie für Johann.

Der Apotheker — um in der Sprache des Spieltisches zu reden — hielt den entscheidenden Trumpf noch in der Hand. Sollte er ihn ausspielen? Die Antwort gibt uns das Register der Stadtpfarrei von Linz, in welchem unter dem 8. November 1812 die Heirat Johannes van Beethoven mit Therese Obermeyer eingetragen ist. Die Eintragung lautet im Originale: „Der wohledle Hr. Johann van Beethoven, bürgerl. Apotheker allhier, kath., 36 Jahre alt, unverehelicht, wohledle Jgfr. Theresia Obermayr, bürgl. Bäckerstochter von Wien, kathol., 25 Jahre alt, unverehelicht.“ Die Trauung vollzog der Senior Franc. Schmidt. Als Beistände fungierten: Joseph Strasser, Magistratsrath, und Josef Liedauer, Doktor juris, Hof und Gerichtsadvokat in Linz. Beethoven hatte das Spiel verloren. Die Wirkung, welche dieser Ausgang auf ihn ausübte, kann man aus Glöggls Zeitung entnehmen: „Linz, am 10. November: Der große Ton-Dichter und Ton-Künstler Louis van Beethoven hat unsere Stadt wieder verlassen, ohne unsere sehnlichsten Wünsche zu erfüllen, ihn öffentlich in einem Konzert zu hören; nur ein kleiner Zirkel war so glücklich, ihn bei einem liberalen Kunstfreunde, Herrn Grafen v. Dönhoff zu hören, der diesen großen Künstler auf eine ihm eigene Art zu würdigen wußte. Herr v. Beethoven spielte hier anfangs eine Sonate von seiner früheren Dichtung, dann eine kurze freie Fantasie; als von einigen Dilettanten das von Hofmeister in Quintett arrangierte Septett von ihm gespielt wurde, ergriff er nochmals das Fortepiano, und fantasierte über das Thema des ersten Menuetts beinahe eine volle Stunde zur Bewunderung aller Anwesenden. Nur das zurückgelassene Versprechen von ihm, einem Manne, der rechtlich Wort hält, tröstet uns über das jetzt entbehrte Vergnügen. Die Achtung aller, die ihn näher kennen lernten, begleitete ihn.“

Ein leiser Grund ist noch zu der Annahme vorhanden, Beethoven habe die Reise nach Linz plötzlich unternommen auf Grund einer falschen Nachricht, daß Johann im Begriffe sei, Therese zu heiraten, und mit der Absicht, dieses zu verhindern. Jedenfalls eilte Beethoven nach Wien zurück in einem keineswegs beneidenswerten Gemütszustande. Er war von Zorn und Aerger darüber erfüllt, daß die Maßregeln, die er getroffen hatte, so schlecht erwogen gewesen waren, daß infolge derselben gerade das Resultat herbeigeführt wurde, welches er hatte verhindern wollen; sie hatten dem leichtsinnigen Frauenzimmer das gesetzliche Recht verschafft, ihn „Bruder“ zu nennen, und hatten es in Johanns Macht gelegt, wenn er jemals in Zukunft Ursache haben sollte, daß er an seinem Unglücke die Schuld trage. In der Tat, als diese unglückliche Zukunft kam, erklärte Johann jederzeit, daß Ludwig ihn zu dieser Heirat getrieben habe. Eine Schwägerin war bereits für Beethoven eine bittere Quelle von Schimpf und Aerger geworden, und nun die zweite! Die Zeit mußte es lehren.

Beethoven vollendete in Linz die Achte Symphonie, welche nach Johann van Beethovens etwas zweifelhafter Autorität auf Spaziergängen zum und auf dem Pöstlingberg skizziert und dann ausgearbeitet wurde.

Wir wissen, daß Beethoven schon vor der Reise in die böhmischen Bäder auch an der Achten Symphonie fleißig gearbeitet hat; er scheint sogar von Franzensbrunn aus im August in einem nicht erhaltenen Briefe an Breitkopf & Härtel zwei Symphonien als fertig bezeichnet zu haben, da die „Allg. Musik-Zeitung“ vom 2. September 1812 schrieb: „L. van Beethoven, welcher zur Bade- und Brunnenkur erst in Töplitz, dann in Karlsbad sich aufhielt und nun in Eger ist, hat wieder zwei neue Symphonien geschrieben.“ Die endgültige Niederschrift aber erfolgte laut Aufschrift des Autographs „Linz im Oktober 1812“.

In einem Briefe an Herrn Dr. v. Beyer in Prag d. dt. Wien 18. Dezember 1813 heißt es u. a.: „Mein Bruder, den ich mit Wohlthaten überhäuft, mit dessen willen ich gewiß . . . . . mit zum Theil im Elende bin, ist — mein größter Feind!“ Auf Karl kann sich dies wohl kaum beziehen (in einem Briefe Ludwig van Beethovens an Frau Antonie v. Brentano heißt es zwar: „mein Bruder (Karl) . . . sein Zustand ist sehr hart zur jetzigen Zeit, ich thue, was mir nur möglich, allein das kleckt nicht“); für Johann aber ist freilich der Hinweis auf die „Wohlthaten“ unverständlich.

Theodor v. Frimmel, der hervorragende Beethoven-Forscher, hat im zweiten Hefte der „Losen Blätter“ (Beethoven-Forschung) 1911 einen Brief des Meisters an Freih. v. Türkheim eingehend erörtert, der auch für dieses Thema von Belang ist. Anschrift: „An den Freiherrn von Türkheim etc.“ Der Brief lautet: „Ich war mit meinem Bruder, welcher in einer Angelegenheit mit ihnen notwendig zu sprechen hat, schon mein lieber T. gestern mehrmalen bey ihnen, da man mir gesagt, daß Sie heute gegen Ein uhr in der Böhmischen Kanzley seyn werden, so werde ich wieder dort mit meinem Hr. Bruder B ü r g e r l. A p o t h e k e r in Linz zu ihnen kommen, nicht aber, um sie nicht zu finden, sondern um Sie zu finden a l l d a — Vergessen sie unsere alte Freundschaft nicht, und wenn Sie was für meinen Bruder thun können, ohne die österreichische Monarchie um zu stoßen, so hoffe ich sie bereit zu finden. — leben sie wohl lieber Frejherr und lassen sie sich h e u t e f i n d e n, bedenken sie, daß auch ich ein Freiherr bin wenn auch nicht dem Nahmen nach!!! mit inniger Achtung ihr Freund und Diener ludwig van Beethoven.“

Frimmel erläutert: Um was hat es sich in dem Briefe gehandelt? Was wollte Bruder Johann, der Apotheker, eingeführt durch den berühmten Komponisten, beim Baron Türkheim? Eine Ueberlieferung, die sich an das Autograph heftet, sagt, daß Johann van Beethoven sich seinen vermeintlichen niederländischen Adel wollte in Oesterreich bestätigen lassen. Beethoven betont nun in seinem Briefe ganz besonders den „b ü r g e r l i c h e n A p o t h e k e r“, das bedeutet also ungefähr so viel, daß er vom niederländischen Adel der van Beethoven nicht sonderlich überzeugt war. Auch sonst ist der Brief in einem Tone gehalten, der unschwer erkennen läßt, daß es dem Komponisten mit der ganzen Geschichte nicht ernst war und daß er des lieben Friedens wegen dem Bruder Johann den Willen tat. Es ist denn auch sicher, daß Johann van Beethoven nicht geadelt wurde. (Das niederländische „van“ in Beethovens Namen leitet kein Adelsprädikat ein, sondern ist eine Abstammungsbezeichnung.) Im Briefe ist vom Bruder des Komponisten, vom Linzer Apotheker Johann van Beethoven, die Rede. Die Beethoven-Freunde wissen, daß Johann van Beethoven die Apotheke in Linz 1807, spätestens 1808 käuflich erworben hat. Frimmel vermutet, daß dem Bruder Johann die ungeheuren Erfolge des Komponisten während der Kongreßzeit (1814 und 1815) zu Kopf gestiegen waren und daß er nun den weltberühmten, damals einflußreichen Künstler dafür ausnützen wollte, sich einen Adelsbrief zu verschaffen. Irgend jemand von verhältnismäßig hoher Stellung mußte für die Sache gewonnen werden. Wie es scheint, wollte Johann van Beethoven beim Baron Doktor Türkheim den Anfang machen. Türkheim war schon 1813 Regierungsrat geworden und durch alte Freundschaft (so sagt es ja der Brief) mit Beethoven verbunden. Wie man aus seinem raschen Emporkommen unschwer entnehmen kann, hatte Türkheim mächtige Förderer. An diese dachte wohl der schlaue Bruder Johann . . .

In das Jahr 1808, im selben Jahre, als Urfahr zum Markte erhoben wurde, fällt auch die Errichtung der ersten Apotheke in *Urfahr*, welche mit dem unsterblichen Namen Beethoven verbunden ist, weil der Bruder Ludwig van Beethovens, Johann, die Apothekerkonzession in Urfahr erworben hatte, welche er im Hause No. 13, Marktplatz, ausübte. Die Apotheke führte den Namen „Zur heiligen Dreifaltigkeit“. Johann van Beethoven verkaufte die Apotheke im Jahre 1813 an Anton Preuer und zog sich zeitweilig auf sein Gut bei Gneixendorf zurück. Im Jahre 1837 wurde die Apotheke in das Haus No. 17, Hauptstraße, verlegt.

Am 2. August 1819 kaufte Johann van Beethoven das Landgut Wasserhof bei Gneixendorf unweit Krems. Johann kam im Winter immer nach Wien. Im Frühjahre 1822 finden wir ihn im Hause seines Schwagers Obermayer. In Wien bildete Johann bis zu seinem Tode eine vielbemerkte, vielfach komische Figur . . . Daß Johann geizig war, wird durch manche Aeußerungen in den Konversationen klar, und das hat auch Beethoven zu erfahren Gelegenheit gehabt; es kann aber nicht nachgewiesen werden, daß er ihm in seinen Angelegenheiten hätte schaden wollen oder geschadet hätte.

Beethoven hatte Vertrauen zu Johann. Letzterer besorgte auch öfters Verhandlungen über den Verkauf von Kompositionen. Die Brüder wohnten nebeneinander. Johanns menschliche Schwächen und Fehler wurden von manchen in allzuschwarzen Farben geschildert.

Der Versuch einer Ehrenrettung Johanns geschieht zugleich zu Ludwig van Beethovens Ehre, denn wäre jener wirklich der ganz gemeine und schlechte Mensch gewesen, als welchen ihn manche Darstellungen erscheinen lassen, da wäre es unerklärlich, daß Beethoven bis zu seinem Lebensende fortgesetzt und auch herzlich mit ihm verkehrte . . . Für eine Schuldsumme hatte ihm der Meister mehrere Werke überlassen.

Ende September 1826 begab sich Ludwig auf das Landgut seines Bruders Johann nach Gneixendorf. „Der Name Gneixendorf krache wie ein zerbrochenes Rad," meinte Ludwig. Am 2. Dezember s. J. kehrte Beethoven wieder nach Wien zurück. Am 10. folgte ihm Johann und nahm sich seiner sorglich an, bis der große Meister von aller Erdenpein erlöst wurde.

Johann van Beethoven war auch Besitzer des Hauses Tummelplatz No. 7 in Linz. „Nach der anno 1779 gewesenen Feuersbrunst und Einäscherung der Behausung ist die neue Sattlerbehausung auf der Brandstätte der 2 Stadeln erbaut worden." 1790 hieß es das Haus am Dumelplatz. 1821 kaufte Johann van Beethoven um 8000 fl. das Haus und wurde Alleinbesitzer „vermöge Lizitationsprotokoll vom 1. Juny und gerichtlicher Bewilligung vom 30. Oktober 1821". Dieser verkaufte es laut Kaufvertrag vom 16. Dezember 1827 — ¾ Jahre nach dem Tode Ludwig van Beethovens — an den Hutmacher Mathias Freylinger. Die letzte (alte) Hausbezeichnung war No. 73.

Der breiten Oeffentlichkeit, der Musikforschung, die sich ja auch mit den Brüdern Beethovens befaßte, ist die Tatsache, daß Johann van Beethoven a u c h i n U r f a h r e i n e A p o t h e k e b e s a ß , b i s h e r u n b e k a n n t geblieben. Es war dies die nachmalige „Fischidl"-Apotheke, die sich früher am „Platzl", jetzt auf der Hauptstraße befindet.

Aus nachstehenden Kaufverträgen erfahren wir, daß Johann van Beethoven vom 5. März 1834 bis 1. August 1843 auch Hausbesitzer in Urfahr war. Im Häuserverzeichnis vom Jahre 1834 tritt er als Handelsmann und Besitzer des Hauses No. 44 (jetzt Marktplatz 13) auf.



Artur Nikisch.
Verlag Hans Dursthoff, Berlin. (Text siehe S. 45.)

Pflegegericht Wildberg 7. März 1834.

Johann v. Beethoven bürgerl. behauster Apotheker in Ufer, Linz, bittet mit Beziehung auf anliegenden Vertrag um Vornahme seiner grundbücherl. Besitzanschreibung auf die erkaufte Köhrersche Behausung No. 44 sammt Handlungsgerechtigkeit in Ufer-Linz.

Der Kaufvertrag hat folgenden Wortlaut:

Kaufvertrag, welcher am Ende stehenden Tage zwischen dem Herrn Jos. Eduard Köhrer und seiner Ehegattin Theresia, als Verkäufer eines, dann dem Herrn Johann van Beethoven behausten bürgerlichen Apotheker im Markte Ufer als Käufer anderen Theils, folgenderweise verabredet und geschlossen worden ist. 1. Verkaufen Josef Edmund Köhrer und dessen Ehegattin Theresia unter Vorbehalt der obrigkeitl. Ratifikazion ihre bisher eigentümlich besessene bürgerl. Behausung No. 44 Markte Ufer Linz, sammt der hier auf radizierten Schnitt-, Spezerei-, Leder, Woll und Leinwandhandlung, und der in Betreff der lit. C. Waaren unterm 5 X ber 1810 besonders erwirkten Begünstigung, dann den zu diesem Hause gehörigen Obst- und Küchengarten, mit allen darauf stehenden Obstbäumen und dem hölzernen Lusthause, so auch alles im Hause, Gewölbe, Garten neu- mauer- niet- und nagelfest ist, und alle zum Hause gehörigen derzeit vorhandenen Fenster . . . u. s. w. an Herrn Johann van Beethoven um einen behandelten Kaufschilling per 10 879 fl. 51 in sein rechtliches und uneingeschränktes Eigenthum unter umfolgend weiteren Bedingungen. 2. Bleibt jedoch das sämmtl. vorhandene Waarenlager und alles übrige im Hause vorhandene Mobilarvermögen, als Zimmer- Verkaufsgewölbe- und Hauseinrichtung, ein Eigenthum der Verkäufer und ist hievon unter dem gegenwärtigen Verkaufe außer den schon beschriebenen Gegenständen nicht begriffen. 3. Uebernimmt der Herr Käufer um den im ersten Punkte festgesetzten Kaufschilling die Realität mit allen ausdrücklich benannten damit erkauften Gerechtsamen und Gegenstände und machet sich verbindlich, mit dem Kaufschillinge, die sämmtl. Gläubiger der Verkäuferin nach Inhalt der von ihnen unterm 28. gben 1833 gerichtlich zu Protokoll gegebene Erklärung mit Abzug der von ihren Forderungen nachgesehenen Beträge folgender Maßen zu befriedigen und abzuzahlen (folgen die Namen und Beträge). 4. Haben die Verkäufer die Behausung sammt Handlungsgerechtigkeit und allen sonstigen Genüssen bis 24. April d. J. zu benützen, alle bis dahin noch darauf fallenden Lasten zu bestreiten und allen Schaden und Nachteil zu tragen, von diesem Tage (24. April d. J.) müssen sie jedoch die ganze Behausung geräumt haben, weil von diesem Tage an 5. der Herr Käufer dieselbe ganz auf seinen Nutzen und Gefahr mit allen darauf haftenden Rechten, Lasten und Schuldbarkeiten, wie solche dem Grundbuche einverleibt sind, selbst mit Rücken zum Besitze antreten wird, sich auch verbindlich machet, von diesem Tage an, alle auf dem Hause lastenden Steuern, Distrikts und Gemeinde Umlagen und sonstige Gibigkeiten jährlich zur bestimmten Zeit abzuführen, auch die dieses Kaufes wegen erlaufenden Freygelder, Tax- und Stempelgebühren sogleich aus eigenem zu berichtigen. Ferners und 6. macht sich der Herr Käufer verbindlich, sich mit den Gläubigern in Betreff der Zahlungstermine insbesondere in das Einvernehmen zu setzen, und den schuldig bleibenden Kaufschillingsrest vom 24. April d. J. angefangen mit 5% zu verzinsen. 7. Werden die Verkäufer das ehemalige sogenannte Schreibzimmer zu ebener Erde schon bis Ostern l. J. zur Benützung dem Herrn Käufer einräumen; alle übrigen Kaufsgegenstände aber müssen 8. dem Herrn Käufer am 24. April in dem dermalen bestehenden Zustand übergeben und ausgefolgt werden u. s. w. 9. Betrifft einen allfälligen Nachlaß einer Passivpost. 10. Betrifft Feuer-Versicherung. 11. Löschung des Handlungs-Pachtkontraktes. 12. Ab- und Einschreibung im Grundbuche.

Gezeichnet ist der Kaufvertrag von

Johann van Beethoven, als Käufer.
Ignatz Sailer, als ersuchter Zeuge.
E. J. Köhrer, als Verkäufer.
Therese Köhrer, als Verkäuferin.
Ernst Haslinger, als ersuchter Zeuge.

Pflegegericht Wildberg 5. März 1834.

* * *

1843 verkaufte Johann van Beethoven das Haus an Anton und Theresia Strasser. Darüber fanden sich nachstehende aktenmäßige Aufzeichnungen im Grundbuche: Am 10. August 1843 kaufen Anton und Theresia Strasser das Haus No. 44 und das radizierte Gewerbe und alles Zugehör um 10 000 fl. und eine jährliche Leibrente von 1200 fl. an Herrn Johann van Beethoven so lange er lebt und verpflichten sich, jedes ¼ Jahr vorhinein 300 fl. portofrey an ihn nach Wien zu senden. Ferner jedes Jahr vorhinein ¼ Zentner feinsten Kaffee und ebenso ¼ Zentner feinsten weißen Zucker portofrey nach Wien zu übersenden. Diese Verbindlichkeiten gehen für den Fall, als Herr Anton Strasser dem Herrn van Beethoven vorsterben sollte auf des ersteren Erben und jeweiligen Besitzer des Hauses und Handlung über und selbe haben diese Zahlung bis zu dem Tode des Herrn van Beethoven fort zu leisten. 2. Von der Kaufschillingssumme per 10 000 fl. bleiben 8000 fl. bis zum Tode des Herrn Verkäufers unaufkündbar und unverzinslich auf Haus und Handlung liegen. Die vorgemerkten 2000 fl. hat der Käufer gegen 5% Verzinsung zu übernehmen. 3. Beym Tode des Herrn Verkäufers haben die Käufer oder dessen Erben und Besitzer dieses Hauses und Handlung, an die Erben des Herrn van Beethoven in so ferne als selbe sich als gesetzliche oder testamentarische

Erben werden ausgewiesen haben, 8000 fl. und zwar jedes Jahr zweitausend zu zahlen haben mit vierteljähriger Aufkündigung. 4. In der Folge diese jährliche Rente von 1200 fl. in nicht gehörigen und richtig ausbezahlt werden, so hat Herr van Beethoven das Recht zwey Monathe nach den nicht zugehaltenen Zahlungsterminen nicht und allein die rückständige Schuld einzufordern, sondern auch diesen Kontrakt für null und nichtig zu erklären, und auf Abtretung des Hauses und die Handlung, so wie auch auf den Ersatz erweislicher Unkosten zu dringen, und die verkaufte Realität auf seinen Namen wieder umschreiben zu lassen. Punkt 5 betrifft die Zahlung von Steuern und Abgaben. 6. Die Uebernahme von 2000 fl. Waisengelder. 7. Die Stempel- und Gebührenbezahlung. Punkt 8 die Versicherung und den Schlußpassus: „Zugleich wird hiemit auch bestättigt, daß die erste vierteljährige Leibrente per 300 fl. C. M. gleich bey Unterfertigung des Kontraktes berichtigt worden ist."

Urfahr Linz am 1. August 1843.

Johann van Beethoven als Verkäufer.
Josef Steinbaur als erb. Zeuge.
Anton Strasser als Käufer.
Theresia Strasser als Käuferin.
Josef Kaar als erb. Zeuge.

* * *

Im Archive der Stadt Urfahr findet sich ein immerhin wertvolles Andenken an Johann van Beethoven, das Zeugnis gibt, daß der Mann eine gewisse Rolle gespielt hat, und Interesse am öffentlichen Leben bekundete. Es ist nämlich aus dem Jahre 1835 ein „Buch der Ehre und des Fleißes" vorhanden, das J. v. Beethoven für die Urfahrer Schulen gestiftet hat . . .

Mögen diese Zeilen als das aufgefaßt werden, als was sie geschrieben wurden: ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Linz.

Cornélie van Oosterzee.

Von HANS TESSMER (Berlin).

Hatte die sich dem Theater oder überhaupt der ausübenden Kunst zuwendende Frau vom Anfange ihres Auftretens und Wirkens an unter dem Vorurteile zu leiden, daß damit ihre moralische Stellung erschüttert schien, so galt der Komponistin in demselben Maße ein anderes Vorurteil, nämlich das der grundsätzlichen Verneinung ihres schöpferischen Berufes. Dieser wurde ihr, höhnisch und geschmacklos, ja beleidigend oft, ohne weiteres abgesprochen. Es gab nur — Komponisten. Und vielen Beurteilern gilt das heute noch als ausgemachte Sache; ihnen gegenüber steht die Komponistin vielfach etwa in dem Rufe eines musikalischen Blaustrumpfes. Das ist zwar sehr bequem, aber offenbar ungerecht; denn warum sollte eine Frau, die musikalisch etwas zu sagen hat, nicht ihren Gedanken einen entsprechenden Ausdruck verleihen, und warum sollte sich darunter nicht auch Vieles finden, das des Anschauens und Anhörens wert und vielleicht sogar in einen ernstlichen Wettstreit mit den Erzeugnissen der Herren Kollegen zu treten imstande wäre!

Daß der Frau unbedingt das Recht zusteht, auch durch Kompositionen ihre seelischen und geistigen Regungen zu veröffentlichen, wird kaum jemand bestreiten wollen, der sich von jenen (ungerechten) Vorurteilen zu befreien vermag. Ein anderes ist die Frage: Auf welchem Gebiete ist die Frau nach den bisher gemachten Erfahrungen wirklich dazu befähigt, vollwertige Werke zu schaffen? Und da erscheint es denn auch nicht absonderlich, wenn man der Lyrik im Schaffen der Frau den Vorzug geben muß. Ihrem von Grund auf Güte und Milde spendenden Wesen „liegt" die Nachgiebigkeit der lyrischen Tonsprache an sich eher und tiefer als die straffen Zügel des musikalisch-dramatischen Ausdruckes, ihre Seele „arbeitet" nun einmal doch intensiver als ihr Verstand, der zu jeder großen Organisation notwendig ist, als welche sich die Oper, technisch betrachtet, schließlich erweist. Die Dichtung der Frau liefert uns dafür in Höhepunkten, wie sie etwa die Droste oder Ricarda Huch gaben, die schönsten Beweise. Dramen gelangen ihr selten als solche; selbst die Stücke einer Johanna Wolff (Hamburg) bergen ihre Höhepunkte dichterisch in den lyrischen Stellen. Und in der Musik ist es nicht anders; Opern von Frauenhand sind in den letzten Jahren verhältnismäßig nicht so selten mehr; aber kaum einer war ein dauernder Erfolg beschieden. Und verschiedene Ursachen, gewöhnlich die übliche Textfrage, gelegentlich aber auch der Mangel jeglichen charakteristisch-dramatischen Ausdruckes waren der Grund dafür. Einer Oper indessen hätte man nach der erfolgreichen Weimarer Erstaufführung im Mai 1910 ein freundliches Bühnenlos wünschen und fast voraussagen dürfen: es war das „*Gelöbnis*" der holländisch-deutschen Komponistin *Cornélie van Oosterzee*.

In Batavia geboren, kam Cornélie van Oosterzee fünfjährig nach Holland, wo sie bald, nachdem ihr musikalisches Talent geweckt war, bei Wirth pianistischen und bei Nicolai theoretischen Studien oblag. Diese Studien zeitigten bereits recht annehmbare Kompositionsversuche der Sechzehnjährigen. Sie verlor früh den Vater, lebte dann längere Zeit in Indien und kehrte 1888 nach Holland zurück, um sich nunmehr bald der neuen Hochburg europäischer Musikbildung, der Berliner Hochschule zuzuwenden. Studien bei van den Sandt (Klavier), Urban (Instrumentation) und Radecke (Meisterklasse für Komposition) ließen in ihr die Meisterin reifen, als welche sie heute weit über dem Durchschnitt ihrer komponierenden Genossinnen steht.

Wie sie selbst gesteht, fühlte sie sich vom Anfange ihrer Kompositionstätigkeit an zu den großen Formen hingezogen, und man kann wohl sagen, daß sie zu den wenigen Frauen gehört, die befähigt sind, diese Formen mit einem entsprechenden Inhalte zu füllen: Orchesterwerke, die Oper und ein neueres Streichquartett legen Zeugnis davon ab. Zuerst freilich machte sie sich durch Lieder namhaft, und gleich in den Gesängen op. 3 beobachten wir, wie später in fast allen Werken, das deutliche Streben, kraftgenialische Modernität zugunsten einer schönen Melodie und eines ungemeinen Wohlklanges zu umgehen. Und doch sind diese Lieder im besten Sinne modern, weil sie die moderne Harmonik und Modulation anwenden, aber eben ohne in Extreme zu verfallen. Wie einfach und doch so voll inneren Lebens sind die Liebeslieder op. 22, besonders das letzte: „Glückes genug" (Liliencron)! Sie erinnern mich in ihrem scheinbaren „Abseits" immer an die Lieder von Hausegger, die auch mit modernem Ausdrucke einen inneren Reichtum verbinden, wie er heute selten ist. Diese Lieder unserer Komponistin stehen ersichtlich unter dem inneren Einflusse von Brahms, der sich auch wieder vor allem in „Glückes genug" in einer volkstümlich einfachen und tief innigen, aufs feinste harmonisierten Melodie offenbart. Zwei „Chansons sentimentales" op. 54 zeigen die Komponistin von einer ganz anderen Seite, die freilich nicht jedem „liegt". Es sind Augenblicksbilder voll feiner Grazie.

Große Erfolge hatte sie indessen vor allem mit dem symphonischen Zyklus „Königsidyllen" (nach Tennyson), die 1896 in Utrecht zuerst herauskamen und von dort bald ihren Weg nach Rotterdam, Haarlem, Nijmegen (unter Leitung der Komponistin, die sich damit auch als hochbegabte Dirigentin erwies) fanden; ja Nikisch brachte sie durch die Philharmoniker zur Aufführung. Sehr schnell verbreiteten sich auch die Musik zu Frederik van Eedens Schauspiel „Ysbrand", sowie das Vorspiel zu „Jolante"; die „Nordische Fantasie" und eine große Symphonie in f moll fanden ferner freundliche, wenn auch bisher nicht tiefer dringende Beachtung. Einen vollen Erfolg bedeutete die Uraufführung der oben erwähnten Oper „Das Gelöbnis", in der sich Cornélie van Oosterzee als dramatisches Talent allerersten Ranges zeigt. Bei aller Ueberstürzung, die in der Handlung auffällig ist, hat die Komponistin es verstanden, ihre Helden musikalisch-psychologisch sehr fein zu charakterisieren. Dem veristischen italienischen Stoffe sich eng anpassend, verwendet sie zum Teil italienische Volksmelodien, die sie an Ort und Stelle zu vielen Malen vernommen hat, und scheut nicht vor kraftvollen, bühnenwirksamen Effekten zurück, die dem Ganzen ein zielbewußtes, in sich selbst gefestigtes Gepräge geben. Es ist eine Oper, die bei guter Vorbereitung einfach durchschlagen muß. — Ein eigenartig-reizvolles Erlebnis war kürzlich dann die hiesige Erstaufführung eines „Quartetto lyrico". Ein musikalisches Märchen schien uns die Komponistin zu erzählen, in feinen leuchtenden Farben, voll erfreulicher Melodik und stimmungsvollen, romantischen, nie rein äußerlichen Harmoniewechseln. Besonders das Scherzo und in ihm wieder das Trio strömt durchweg originelle Empfindungen aus, die uns gefangen nehmen, nicht um uns zu interessieren, d. h. mit prickelnden Reizen ein paar Minuten lang zu umkosen, wie so viele moderne Scherzi, sondern um uns von einem kräftigen musikalischen Willen und einer prächtigen Phantasie zu überzeugen.

Und das ist das Ueberragende an diesen Werken überhaupt, daß sie überzeugen wie die Werke anderer Meister, daß sie nicht eine schmetterlingsgaukelnde Blumensprache reden und uns klug und sinnig unterhalten wollen, wie so vieles, was Frauen auf musikalischem Gebiete geleistet haben, sondern daß sie Zeugnis ablegen von einer innerlich ringenden Seele, die ihren entschiedenen Weg nun eben einmal auf den Pfaden der Musik geht.





Kritische Rundschau

Elberfeld. Die zweite Konzertsaison während des Weltkrieges setzte mit einem Symphoniekonzert des städtischen Orchesters verheißungsvoll ein, indem sie uns mit einer interessanten örtlichen Neuheit und einer Uraufführung, die über die Tagesbedeutung unzweifelhaft hervorragt, bekannt machte. Das Klavierkonzert op. 8 von Julius Buths (Düsseldorf) ist ein von Mendelssohn-Schumann beeinflußtes Jugendwerk, das eine Reihe feiner, selbständiger Züge aufweist, sich vorwiegend in lyrischen Gleisen bewegt und durch eine gefällige, den volkstümlichen Ton festhaltende Melodik die Zuhörer lebhaft zu fesseln vermag. Unter der Hand des Komponisten, der den Klavierpart selbst ausführte und der feinfühligen Leitung seitens des städtischen Musikdirektors Prof. Dr. Haym wurde der Neuheit eine dankbare Aufnahme zuteil. Großes Interesse wurde der Uraufführung der „Variationen über Prinz Eugen, der edle Ritter“ von Karl Hasse (Osnabrück) entgegengebracht, zumal durch die Eroberung Belgrads (9. Oktober 1915) das schöne Volkslied wieder in lebendige Erinnerung gekommen ist. Dem sechs Variationen umfassenden Werke gehen als Präludium die festlich rauschenden Klänge des herrlichen Liedes voraus. Die Variationen selber haben in ihrer inneren Struktur nur losen Zusammenhang mit der eigentlichen Variationenform. Wohl entlehnt die einzelne Variation der Volksweise ein bestimmtes Motiv oder eine charakteristische, rhythmische Form: in der Ausgestaltung geht der Tondichter völlig freie Wege, so daß die gesamte Tonschöpfung fast den Eindruck einer symphonischen Dichtung macht. Als Glanzpunkte derselben ragen hervor: Variation III Allegro alla Marcia (voll üppigen Farbenreichtums), Variation V Trauermarsch (im Geiste Beethovens geschaffen), Variation VI (Fuge, im Stile Bachs, aber schließend und ausrundend in „Prinz Eugen, der edle Ritter“, für Trompeten und Hörner glänzend instrumentiert). Beethoven-Brahms sind Hasses geistige Vorbilder, in harmonischer und modulatorischer Hinsicht ist der Komponist mit dem modernen Rüstzeug wohl vertraut, wendet es aber zum Vorteil seiner Tondichtung, die hier einen ganzen Erfolg hatte, vorsichtig an. *H. Oehlerking.*



KUNST UND KÜNSTLER

— *Artur Nikisch* ist am 12. Oktober 60 Jahre alt geworden. Vermochte er auch nicht mit seinen eigenen Schöpfungen, trotzdem ihm 1874 sein in Wien preisgekröntes Sextett für Streichinstrumente den Weg zu bahnen schien, durchzudringen (er schrieb eine Orchesterfantasie über Themen aus Neßlers ihm gewidmeten „Trompeter“, eine Symphonie, eine Kantate „Christnacht“, Kammermusik u. a. m.), so errang er sich doch den Namen eines der ersten Orchesterleiter der Welt. Es gibt kein Kulturland, in dem sein Ruhm nicht verkündet worden wäre. In ungebrochener Kraft steht Nikisch heute auf der Höhe seines Schaffens. Er hat in den Leipziger Kunstkonservatismus wie kein zweiter Bresche geschossen, hat sich in Berlin und Hamburg als genialer Fortsetzer der Lebensarbeit Hans v. Bülows erwiesen, ist mit niemals ermüdendem Eifer den Geheimnissen der großen Tondichter, ohne sich je einer Richtung zu verschreiben, nachgegangen und hat seinen Musikern, denen er ein treuer Freund, Berater und Führer ist, diesen Geist, wie er ihn erfaßte, zu vermitteln verstanden.

— Hofkapellmeister *Artur Meißner* in Schwerin wurde dieser Tage 60 Jahre alt.

— Kammersänger *Max Schlosser* in München feierte seinen 80. Geburtstag. Mit 17 Jahren ging er zur Bühne und kam über Bayreuth, Bamberg, Meiningen, Passau und Augsburg 1868 nach München. Seit 1896 lebt er im Ruhestande.

— Der Königl. Musikdirektor und Organist *Karl Zehler* in Halle hat sich nach fast 50jähriger, ernster und erfolgreicher Tätigkeit im Schul- und Kirchenamt zur Ruhe gesetzt. Möge dem trefflichen Künstler ein sonniger Lebensabend beschieden sein.

— Frau *Mary Hahn*, Leiterin der Neuen Opernschule in Berlin, feierte ihr 25jähriges Künstlerjubiläum.

— Der hervorragende Geiger *Gustav Havemann*, Lehrer am Leipziger Konservatorium, wurde als Nachfolger Petris als Hofkonzertmeister nach *Dresden* berufen.

— *Arnold Schönberg* kehrt Berlin den Rücken und siedelt wieder nach Wien über.

— *Richard Singer* wird in Zukunft in Hamburg (Meisterkurse) und Berlin (bei Ochs-Eichelberg) unterrichten. Schade, daß eine derartige Doppeltätigkeit nicht zum Grundsatze pädagogischen Wirkens erhoben werden kann!

— *Hans Pfitzner* ist mit der Herausgabe seiner Aufsätze beschäftigt; sie werden in einigen Tagen im Verlage der „Süddeutschen Monatshefte“ unter dem Titel „Vom musikalischen Drama“ erscheinen. (S. Anzeige in diesem Hefte.)

— Hoforganist Prof. *Rudolf Dittrich*, der Großmeister der österreichischen Organisten, ist als Nachfolger *Jul. Böhms* zum Orgel-Fachexaminator der Staatsprüfungskommission ernannt worden. Sämtliche Fachexaminatoren dieser Kommission gehören, wie die „Musikpädagogische Zeitschrift“ (Verlag der Universal-Edition Wien, Leipzig) feststellt, dem Oesterreichischen Musikpädagogischen Verbande an.

— In der „Musica Divina“ (Universal-Edition) erschien ein Te Deum op. 57 von *Joseph v. Wöß*, das in der Kriegszeit entstanden ist.

— *Paul Hindemith*, Schüler der Kompositionsklasse des Herrn Sekles am Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M., hat einen Mendelssohn-Preis für das von ihm zur diesjährigen Preiskonkurrenz eingereichte Streichquartett erhalten.

— *Max Reger*, der unheimlich Fleißige, hat drei Suiten für Solo-Violoncello beendet.

— *Friedrich E. Koch*, der Berliner Komponist, hat eine dreiaktige tragische Oper „*Die Hügelmühle*“ nach der gleichnamigen Erzählung von Karl Gjellerup vollendet.

— *Erich Wolfgang Korngold* hat die Komposition einer Renaissance-Oper „Violanta“, Text von Hans Müller, vollendet. Das Werk, das zusammen mit der zweiten einaktigen Oper des Komponisten: „Der Ring des Polykrates“ einen Abend füllt, wird in Gemeinschaft mit diesem letzteren Werke noch in dieser Spielzeit zur Aufführung gelangen.

— *Alexander v. Zemlinsky* in Prag hat eine einaktige Oper nach O. Wildes Florentinischer Tragödie beendet.

— *Eduard Künnekes* Oper „Der Frauenkopf“ wird den Berlinern durch das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater geboten werden.

— *Joh. Doebbers* „Franzosenzeit“ wird in Halle zur Aufführung kommen.

— *Vitězslav Novaks* komische Oper „*Der Burgkobold*“ wurde vom Böhmischen Nationaltheater in Prag am 11. Oktober unter großem Beifall zum ersten Male aufgeführt. Es ist dies das erste Bühnenwerk dieses Tondichters, der sich bereits auf dem Gebiete der symphonischen und Kammermusik einen Namen gemacht hat.

— *Klemens v. Franckensteins* Oper „Rahab“ machte in Köln starken Eindruck.

— Ganghofers und Brociners Schauspiel „*Die Hochzeit von Valeni*“ wird, als Operntext bearbeitet, von *Karl Weis*, dem Tondichter des „Polnischen Juden“, komponiert.

— Der *Züricher Lehrergesangverein* plant einen *Othmar-Schoeck-Abend* für den kommenden Winter. Der junge, geistreiche, tiefschürfende und erfindungsreiche Tondichter, dem wir herrliche Lieder und anderes verdanken, muß und wird auch in Deutschland noch mehr Beachtung finden.

† Zum Gedächtnis unserer Toten. †

— *Joseph Krug-Waldsee*, zuletzt städtischer Kapellmeister in Magdeburg, ist dort am 9. Oktober gestorben. Krug trug seinen Beinamen nach dem oberschwäbischen Orte, wo er am 8. November 1858 geboren wurde. Nach Beendigung seiner Studien auf dem Konservatorium in Stuttgart war er zunächst in der Hauptstadt seiner engeren Heimat, dann in Hamburg, Brünn, Augsburg und Nürnberg als Chorleiter und Kapellmeister tätig, bis er 1901 als Dirigent der Symphonie- und Gesellschaftskonzerte nach Magdeburg ging, wo Krug sich auch als Chorleiter einen hochgeschätzten Namen erwarb. Größere und kleinere Chorwerke (Harald, König Rother, Der Geiger zu Gemünd usw.), Instrumentalkompositionen und Opern („Der Prokurator von San Juan“, „Astorre“, „Der Rotmantel“) zeugen von beträchtlichem Können und ehrlichem Streben nach dem Guten. Hervorragenden Eigenwert besitzen Krugs Arbeiten nicht.

— Der Braunschweiger Hof- und Domorganist *Kurt Gorn* ist nach langem Leiden in Davos, wo er Heilung suchte, im Alter von 29 Jahren gestorben.

— *Ida Auer-Herbeck*, die lange Jahre in Berlin als Gesangslehrerin tätig war, ist am 16. August in Toronto (Kanada) gestorben.

— *Iwan Fröbe*, der in München und in Berlin als Dirigent wirkte, ist am 11. September infolge eines Unfalles in Wien gestorben.

— *Fidel Zitterbart*, einer der ältesten Tonkünstler in Pittsburg, ein geborener Sachse, ist am 30. August, 70 Jahre alt, gestorben. Er war früher in Dresden und Leipzig tätig.

— *Anton Huber*, 1827 in Wien geboren, Begründer des Koschat-Quintetts in Louisville Ky., starb kürzlich daselbst.

— Am 10. Oktober starb in Bromberg der Kirchenkomponist *Bruno Stein* im Alter von 42 Jahren. Stein hat sich durch seine Kirchenkompositionen und Kompositionen für Männerchor einen bedeutenden Ruf erworben. Auch als langjähriger Dirigent des Männergesangvereines „Eintracht", mit dem er zahlreiche Konzerte in Bromberg selbst und in der Provinz gab, hat er sich um das deutsche Lied in der Ostmark verdient gemacht. Im Alter von 17 Jahren wurde Stein Mitglied der Königl. Akademie in Bologna, nachdem ein kirchliches Tonwerk von ihm preisgekrönt worden war. *F. St.*

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— Die Uraufführung der Operette *„Die oder keine"* von *Edmund Eysler* hatte am Wiener Burgtheater einen freundlichen Erfolg.

— Im Münchener Hoftheater wurde „Don Juans letztes Abenteuer" von *Paul Gräner* mit Erfolg gegeben. (Bericht folgt.)

— *Mozarts* „Gärtnerin aus Liebe", die in Darmstadt nach O. Bies Bearbeitung aufgeführt werden soll, wurde in Mainz in der Bearbeitung durch *R.* und *L. Berger* gegeben.

— *„Bacchus-Fest"*, ein „griechisches Tanzbild" von Heinrich Kröller, zusammengestellt zu *Beethovens* „Geschöpfe des Prometheus", soll im November in Frankfurt seine Uraufführung erleben.

— In einem Konzerte der Brüder *Post* in Frankfurt a. M. fesselte eine neue Duo-Sonate (op. 52 C dur) von *Emanuel Moor*.

— Die symphonische Dichtung „Harda" von *Ernst Fischer* in Linz ist vom Konzertvereine in München zur Aufführung angenommen worden. Desselben Tondichters Oper „Carmilha" wird auf dem Linzer Theater ihre Uraufführung erfahren.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— In unserer schweren Zeit muß ein Mann des Friedens schon doppelt und dreifach reden, will er sich Gehör verschaffen. Dachte *Siegfried Wagner* so, als er an die „Leipziger Abendzeitung" schrieb, daß er wieder ein Werk „An allem ist Hütchen schuld" und ein Violinkonzert vollendet habe und nach dem Kriege mit drei neuen Opern zu erscheinen gedenke? Selbstverständlich würden wir von den Plänen S. Wagners ohne jede Bemerkung Kenntnis nehmen, handelte es sich in deren Verbreitung durch die Presse nicht um ein Symptom unseres Kunstlebens, das Aufmerksamkeit verdient. Vielleicht ist übrigens Siegfried Wagner selbst gar nicht an der Verbreitung der Nachricht schuld. Auf der Jagd nach Sensationen greift die Tagespresse auch bei uns leider allzuoft nach Kleinigkeiten, wenn es sich um bekannte Namen handelt.

— Die Musikabteilung der *Berliner Königl. Bibliothek* erwarb den kürzlich in Wechmar, dem Stammorte des Geschlechtes *Bach*, aufgefundenen Stammbaum der Familie.

— Nach mehrjähriger Arbeit ist auch in *Hamburg* eine „Volksbücherei für Musik" eröffnet worden. Insbesondere haben sich die Lehrervereinigung zur Pflege künstlerischer Bildung, die „Musikgruppe Hamburg" (Musiklehrerinnen-Verein) und der Hamburger Tonkünstler-Verein um die Durchführung des Planes bemüht. Die Ausleihe erfolgt unentgeltlich. Es ist damit die fünfzehnte der im wesentlichen nach dem Münchener Vorbilde eingerichteten Volksbüchereien für Musik ins Leben getreten; acht weitere sollen folgen. Unter diesen wird die Augsburger wahrscheinlich eine besondere Stelle einnehmen, da dort die Behörden den volkserzieherischen Aufgaben der Bücherei ein ganz besonderes Wohlwollen entgegenbringen.

— In Leipzig ist unter der Firma *„Treuhandkommission zur Verwertung der musikalischen Aufführungsrechte"* eine Genossenschaft begründet worden. Sie will die durch das Reichsgerichtsurteil vom 18. September geschaffene Lage dadurch verbessern, daß sie die von der „Genossenschaft deutscher Tonsetzer" unabhängig gewordenen Aufführungsrechte verwaltet. Der Treuhandkommission gehören, wie die „Frankf. Ztg." meldet, u. a. die Komponisten d'Albert und Weingartner an.

— Der *Rat der Stadt Leipzig* hat neben anderen sozialen Maßnahmen infolge einer Eingabe der Mitglieder des Stadttheaters die getroffen, daß alle Gehälter unter 3000 M. in der Kriegszeit keinen Abstrich erfahren sollen.

— Die *Kölner Konzertgesellschaft* wird in der neuen Spielzeit in hervorragender Weise der Kunst der Gegenwart dienen. In den Programmen der zu veranstaltenden zwölf Konzerte stoßen wir auf die Namen Strauß, Bruckner, Neitzel, Straesser (Uraufführung der „Frühlingsbilder"-Suite für Orchester), Schillings, Siegwart, Braunfels, Hausegger, Witte, Pfitzner, Gernsheim. Aber auch die alten Meister werden nicht zu kurz kommen.

— Das *Philharmonische Orchester* in *Dortmund* wird unter *G. Hüttners* Leitung im kommenden Winter einen Beethoven- und Brahms-Zyklus und moderne Werke bieten. Für die Solistenkonzerte sind in Aussicht genommen Regers „Ballettsuite", „Deutsche Tänze" von Mozart-Steinbach, Hauseggers „Wieland, der Schmied", A. Sandbergers „Viola" u. a. m.

— Das Königl. Bayerische Kriegsministerium hat zur Einführung der *Pfeife* neben der Trommel in der bayerischen Armee eine *Kommission* unter dem Vorsitze eines Generales ernannt, in welche als Sachverständige ein höherer Offizier, der Königl. Professor der Akademie der Tonkunst Beer-Walbrunn, Königl. Bibliothekar der Hof- und Staatsbibliothek Dr. Schulz, Königl. Kammervirtuose Scherrer und ein Militär-Musikmeister berufen wurden.

— *Eine neue Schule für angewandten Rhythmus* wurde in *Hellerau* ins Leben gerufen. Sie knüpft an den von deutschen Fachleuten anerkannten Lehrplan der früheren Bildungsanstalt an. In der neuen Schule wirken ausschließlich deutsche Lehrkräfte. Man kann verschiedener Meinung darüber sein, ob es nötig war, den Betrieb in Hellerau wieder aufzunehmen. Vielleicht kommen wir auf die ganze Frage einmal zurück.

— Dem Jahresberichte der *Wiener Konzerthausgesellschaft* entnehmen wir: Von den künstlerischen Ereignissen sind die Konzerte des Konzertvereines, sowie die erste Serie des Zyklus Beethovenscher Kammermusik zu erwähnen. Ein zur Verwaltung der Unterstützungskasse eingesetztes Komitee hat an Orchestermusiker beträchtliche Unterstützungen gewährt. Infolge des Krieges wurde eine große Zahl von Veranstaltungen und Kongressen abgesagt. Das Ergebnis des ersten Betriebsjahres kann als zufriedenstellend bezeichnet werden.

— *Karl Frank* in Steyr hat unter 1672 Bewerbern den ausgesetzten ersten Preis von 1000 Kr. für seine „Donau-Wacht" erhalten. Jetzt bekommen die Komponisten Arbeit. Franks Dichtung ist schön, schwungvoll und volkstümlich einfach.

— Das *Konservatorium des Galizischen Musikvereines* in *Lemberg* hat trotz der russischen Invasion den Unterricht unter schwierigsten Umständen weitergeführt und das Schuljahr mit regelmäßigen Jahresprüfungen geschlossen.

— Das Offizierskorps des kroatischen Infanterieregiments Dankl No. 33 hat 3000 Kr. für einen *Regimentsmarsch* gestiftet. Das ist ein nachahmenswertes Unternehmen, das, planmäßig durchgeführt, unter der Voraussetzung künstlerischen Beurteilens manchen Schund aus der Militärmusik würde ausmerzen können.

— Das *Stadttheater* in *Bern* hat die Spielzeit mit Pergoleses Intermezzo „Die Magd als Herrin", Glucks Singspiel „Der betrogene Kadi" und Mozarts Einakter „Der Schauspieldirektor" in Hoffnung erweckender Weise eröffnet.

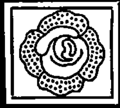
— Ein großes *Beethoven-Fest* veranstaltete auf der *Weltausstellung zu San Francisco* der „Beethoven-Denkmal-Ausschuß". Der Erfolg des Festes, bei dem Alfred Hertz ein Orchester von 100 Musikern leitete, war überwältigend.

— Großer Beliebtheit erfreut sich gegenwärtig in Deutschland, wie die Pariser „Lanterne" zu berichten weiß, ein *„Schwertlied"*, in dem es u. a. heißt: „Ich habe Greise getötet, die Palästen des Schmerzes glichen, ich habe die Brüste der Frauen gespalten und kleine Kinder durchbohrt, die mich wie sterbende Löwen anschauten. Deutschland ist dermaßen die erste der Nationen, daß die anderen sich glücklich preisen müssen, das Brot seiner Hunde zu essen usw." — Dieses Schwertlied, „das in Deutschland Furore macht", verrät sich in jeder Silbe, wie die „Frankf. Ztg." betont, als bodenständiges Produkt der „Lanterne" und ihrer schmutzigen Ueberlieferungen, die ihr langjähriger Direktor Victor Flachon in die Praxis umsetzte, bis der Büttel ihn einlud, die Redaktion der „Lanterne" auf einige Zeit mit dem ihr an Ehrbarkeit kaum nachstehenden Zuchthaus zu vertauschen.

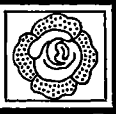
— *Isadora Duncan*, die Große, Göttliche, der einige Jahre lang in Deutschland mit ganz wenigen Ausnahmen alle, alle nachliefen, der ein kunstsinniger Fürst Haus und Hof bot, Isadora hat in Athen für den Vierverband und Griechenlands Anschluß an ihn getanzt. Durch die romanische Welt ist damals wahrscheinlich ein ehrfürchtiger Schauder gegangen. Wenn man in Deutschland heute über derlei Larifari lacht, so ist das nicht ganz angebracht. Es wäre besser, aus solchen Erfahrungen Lehren für die Zukunft zu ziehen.

* * *

Musikbeilage zu Heft 8. Das Nötige über die unsere heutige Musikbeilage bildenden Tonschöpfungen finden die Leser an anderen Stellen des Heftes, in *Göthels* Begleitworten zu seinem frischen und gut gearbeiteten Kanon-Marsche und in *Tessmers* Aufsatze über *C. van Oosterzee*, aus dem man ein ansprechendes Bild der Verfasserin des anmutigen Liedes gewinnen wird.



Roman-Beilage der Neuen Musik-Zeitung



Schicksal.

Roman von LIZZIE LANDAU.

(Fortsetzung.)

An einem sonndurchglühten Nachmittag sitzen die beiden auf der Wiese. Wolfgang bindet emsig Sträuße und Gerda blickt träumerisch ins Weite . . . Die Hitze liegt wie ein durchsichtiger Golddunst auf den Weinbergen. Um sie herum summen Bienen und Insekten und die Schmetterlinge gaukeln lässig von Blume zu Blume. Von all dem Sommerglanz geblendet senkt Gerda die Augen. Wie ein weißer Teppich liegt die Wiese vor ihr, ein Gänseblümchen neben dem anderen, frisch und duftig. Gerda schaut genauer hin: sie sind gar nicht ganz weiß, um den Kelch liegt manchmal ein feiner rosiger Hauch, als ob sie gerade errötet wären . . . zu hübsch . . . sie scheinen den Insekten, die sie geschäftig umsummen, freundlich zuzunicken. Ein warmer Luftzug umkost die Wiese. Etwas abseits schwankt eine vereinzelte Blauglocke anmutig hin und her. Wie lieb steht sie da, ganz als ob sie klingeln möchte. Sie muß ein silbernes Stimmchen haben, wie feines Glas, denkt Gerda. Wie kommt sie nur auf diese Wiese, so allein unter all die Gänseblümchen? Die Käfer summen, alles lebt und webt; ob die Wiese wohl verzaubert ist?

Jetzt kommt ein prächtiger Zitronenfalter angeflogen und setzt sich auf die Glockenblume. Seine leuchtenden gelben Flügel mit den roten Pünktchen bewegen sich hin und her und das Blauglöckchen bewegt sich auch. „Sie sprechen wohl zusammen“ — das ist sicher eine Märchenwiese — Gerda guckt zu Wolfgang herüber. Ihre Augen begegnen sich, dann sieht sie auf seine Sträußchen, eine Glockenblume ist nicht darunter. Plötzlich zuckt es durch Gerdas Hirn. Ob das wohl die Blauglocke ist, die ihn, den verwunschenen Königssohn erlösen kann? Seine Augen sehen so bittend aus. Gerda zögert . . . Eine brennende Sehnsucht, die Wahrheit zu erfahren, befällt sie. Sie faßt sich ein Herz, hastig rupft sie die Blume ab, hält sie Wolfgang hin und stammelt blutrot:

„Du sag mal, warum mußt du immer Blumen pflücken, anstatt richtig mit uns zu spielen?“

In ihrer Verlegenheit nimmt sie einen fertigen Strauß und zerrt ihn in ihren Händen herum, während sie mit klopfendem Herzen seine Antwort erwartet.

Die wundervollen Sammetaugen sehen ruhig auf die kleine erwartungsvolle Gestalt im weißen Helgoländerhut, dann antwortet Wolfgangs wohlklingende Stimme:

„Ich binde Sträuße, um sie nachher zu verkaufen. Ich habe einmal dreißig Pfennige dafür bekommen!“

Gerda blickt ihn sprachlos an, dann wirft sie ihm den Strauß vor die Füße und läuft weg, läuft schnurstracks zu den anderen zurück, unter denen sie von heute ab die wildeste Hummel wird. Aber am Abend im Bett hört man sie herzbrechend schluchzen. Auf die wiederholten Fragen antwortet sie nur: „Warum ist alles immer so scheußlich?“

* * *

Wolfgangs Name kommt nicht wieder über Gerdas Lippen, sie übersieht ihn geflissentlich. Aber ein bitterer Stachel ist in ihrem Herzen zurückgeblieben. Dahin ist ihre Freundschaft, dahin auch ihr schönes Märchen. —

Bald soll sie indessen noch eine schwerere Erfahrung machen! . . .

Im Winter, der auf diese Badereise folgt, gewinnt Gerdas Leben einen neuen Inhalt und zwar durch die Tanzstunden, die sie erhält. Es wird ein Zirkel von etwa sechs- bis zehnjährigen Knaben und Mädchen gebildet, die jeden Dienstag in die Kunst des Walzers und der Polka eingeweiht werden. Dieser Tag wird bald das Ereignis von Gerdas ganzer Woche; glückstrahlend erscheint sie in ihrem weißen Kleidchen und wiegt sich zu den Klängen von Herrn Schwertkes nicht einwandsfreien Geige. In solchen Augenblicken der Seligkeit vergißt sie alles. —

Was sie außer dem Tanze in diesen Stunden besonders beglückt, sind die vielen Kinder. Immer sehnt sie sich nach gleichalterigen Genossen, wenn sie einsam bei Herrn Krause sitzt. Jetzt hat sie deren eine Menge, das ist prachtvoll, noch viel famoser, als sie je zu hoffen wagte. Dann aber verliebt sie sich in einen sehr niedlichen kleinen Jungen und ihre Neigung wird erwidert. Bald sind die beiden Kinder unzertrennlich.

Jetzt erst beginnt Gerda über ihr Aeußeres nachzudenken, bis dahin ist ihr die Eitelkeit der kleinen Mädchen ganz unbekannt gewesen. Nun findet sie sich häßlich und beneidet die Schönheiten aus ihren Büchern; sie wünscht sich brennend lange goldene Haare und veilchenblaue Augen. Die ihren sind graubraun und ihre schlichten, braunen Strähnen reichen nur bis über ihre Schultern. Sie sucht sich in ihren Spielen für die mangelnde Schönheit zu entschädigen, indem sie ihren Schwestern vorher ankündigt:

„Ich bin das schönste Mädchen der Welt, mein Haar fällt wie ein Goldmantel bis über meine Füße und meine Augen sind blau wie die Veilchen.“

Gewöhnlich nahmen sie dieses Geleitwort mit Seelenruhe entgegen, aber eines Tages hat es Mariechen satt und erklärt:

„Ich bin drillionenmal schöner und Vergißmeinnichtaugen sind viel blauer und hübscher als Veilchen!“

Auf diesen Ausweg ist Gerda nicht vorbereitet. Eine Minute lang starrt sie die Schwester betroffen an. Dann entgegnet sie mit den Tränen kämpfend:

„Das ist nicht möglich.“

„Alles ist möglich,“ bemerkt die philosophische Marie mit kühler Ueberlegenheit . . .

Dieser Ruhe gegenüber zieht Gerda wie so oft den kürzeren und grämt sich im stillen darüber, daß sie nicht einmal in ihren Träumen das schönste Mädchen der Welt sein kann.

Zu ihrer großen Erleichterung scheint Hans indessen diese Tatsache gar nicht zu stören: er liebt sie nach wie vor. —

Aber Gerdas Tanzstundenglück hat ein baldiges Ende. Es ist der letzte Dienstag vor Ostern. Der Unterricht hat bei Lessings stattgefunden und Gerda begleitet eben den lieben Gefährten auf die Diele hinaus, wo die Mäntel und Hüte der Kinder liegen. Hans greift gedankenvoll nach seinen Ueberschuhen — augenscheinlich beschäftigt ihn etwas. Gerda sieht zu, plötzlich springt er entschlossen auf, zieht Gerda mit einem sehr wichtigen Gesicht abseits und fragt kurz angebunden:

„Glaubst du an den Storch?“

„Natürlich,“ antwortet Gerda prompt. Sie kann sich zunächst gar nicht vorstellen, daß an einer so unumstößlich sicheren Tatsache zu rütteln ist. Schon oft hat sie darüber nachgedacht, mit welchen Leckerbissen man den bösen Storch besänftigen könnte, um ihn zu verhindern, die armen Mütter in den Fuß zu beißen.

„Man sollte ihn mit Zucker an der Tür abfangen,“ hat sie wiederholt ihrer Pflegemutter vorgeschlagen, als das Thema erörtert wurde.

„Es gibt keinen Storch, der die Kinder bringt,“ versichert Hans apodiktisch. „Ein Sekundaner hat es mir erzählt,“ damit holt er Ueberzieher und Mütze und empfiehlt sich.

Gerda sieht ihm nach, läuft dann an die Treppe und ruft herunter: „Ich glaub's nicht!“ . . . doch schon ist die Türe ins Schloß gefallen . . .

Zitternd bleibt Gerda zurück: sie ist erschrocken bis in die innersten Fasern ihres Seins. Sie sucht sich einzureden, daß die Erzählung ihres Freundes nicht wahr ist, aber es gelingt ihr nicht. In ihr ist der Instinkt wach geworden, der Instinkt, der sie von der Richtigkeit dieser Mitteilung überzeugt Zutiefst regt sich ein neuer Sinn: die Fraulichkeit, die bis jetzt geschlummert hat, und bitterste Tränen leiten den neuen Abschnitt ein . . .

Noch einmal soll sie Hans wiedersehen. Sie trifft ihn eines Tages auf einem Spaziergange im Tiergarten Arm in Arm mit einem kleinen Mädchen . . . Gerda bleibt wie angewurzelt stehen und starrt ihnen versteinert nach . . . Sie muß mit Gewalt weitergezogen werden . . . blaß und still setzt sie mit den anderen ihren Weg fort. Das war also Hans — eine Leere ist in ihr . . . Vorläufig kreuzt kein Knabe mehr ihren Lebensweg! . . .

Im nächsten Winter wird sie in einen Tanzzirkel geschickt, der nur aus Mädchen besteht und den eine Lehrerin unterweist. Ihre Verlegenheit ist unbeschreiblich, als sie zum ersten Male in diesen fremden Kreis tritt. Eine solche Stunde ist bis jetzt für sie eitel Wonne gewesen, eine genußreiche Abwechselung von Walzer und Polka. Davon ist hier nicht die Rede. Diese schlanken weißgekleideten Mädchen bewegen sich in anmutigen, rhythmischen Figuren. Gerda fühlt sich in ein Märchenreich versetzt. Was soll sie unter all den zierlichen Gestalten? Hilflos steht sie mitten in dem geräumigen Saal und weiß weder aus noch ein. Kein Mensch bekümmert sich um sie; da tritt die Lehrerin zu ihr und fordert sie auf, einige Schritte nachzuahmen, aber ihre ungelenken kleinen Füße gehorchen ihr nicht, ratlos zupft sie an ihrem weißen Kleidchen.

„Du hast wohl deine Füße aus Rixdorf mitgebracht?“ meint Frau Herzog mit gutmütigem Spotte. Sie sieht ihre neue Schülerin lächelnd an, aber etwas in dem blassen unglücklichen Kindergesicht scheint sie zu rühren, denn einen

Augenblick später legt sie ihr die Hand auf die Schulter und sagt beruhigend:

„Na, warte, du wirst es schon noch lernen!"

Gerda nickt nur stumm, aber sie gibt sich die größte Mühe und da sie musikalisch ist, gelingt es ihr auch. Für ihre neuen Gefährtinnen scheint sie indessen Luft zu sein; keine beachtet sie . . .

In der Pause gesellt sich jedes Mädchen zu seiner Freundin, nur Gerda bleibt übrig und muß allein hinterher zum Kaffee gehen. Ein solches Gefühl der Scham und Einsamkeit überkommt sie, daß sie nicht imstande ist, auch nur einen Bissen zu genießen, trotzdem es Schlagsahne und Kuchen gibt. Ganz elend schleicht sie sich wieder in den Saal zurück.

Gegen Schluß der Stunde werden einige Rundtänze getanzt und wiederum ist Gerda ohne Partnerin, so daß die Lehrerin sich ihrer erbarmt, erst selbst mit ihr tanzt und dann ein anderes Mädchen zu ihr schickt. Das wirbelt mit Gerda im Kreise herum, ohne sie auch nur eines Wortes zu würdigen. Das Mädchen hat klamme, kühle Hände, die Gerda bis ins Herz zu fassen scheinen und stumpfe, tote Augen, die so an ihr vorbeisehen, daß ihr ganz kalt und noch weher wird. Diese Demütigungen sind für ihr stolzes, empfindliches, kleines Gemüt zu groß. Sie kann sich nicht mehr beherrschen und fängt jammervoll an zu weinen. In einer entfernten Ecke steht sie und wird vom Schluchzen geschüttelt. Es ist ein wahrer Schmerzensparoxysmus. Die Kinder umringen sie befremdet und forschen nach der Ursache ihrer Tränen.

„Jede hat ihre Freundin, nur ich bin allein," bringt sie heraus, sobald sie wieder sprechen kann.

Einige Mädchen sehen sich betroffen an, andere lachen und geben das Zeichen zum Aufbruch und keines sagt ihr ein freundliches Wort. Tief beschämt stiehlt sie sich heraus, erst nach einigen Stunden, nachdem sie zu Hause ihren gewohnten Beschäftigungen nachgegangen ist, erholt sie sich etwas; daß sie aber verschmäht und gehöhnt wurde, kann sie die ganze Woche nicht vergessen. —

Diese Erfahrung macht auf Gerda den tiefsten Eindruck. Im großen ganzen ist sie noch nicht viel mit fremden Kindern zusammengekommen, wenn es aber geschah, so war sie ihnen immer selbstverständlich und freimütig entgegengetreten. Hier scheitert ihre Natürlichkeit vollkommen, sie vermag sich nicht zur Geltung zu bringen . . . ihr Schmerzensausbruch hat kein nachhaltiges Mitleid hervorgerufen. Kinder sind grausam und so vernachlässigen sie Gerda nach wie vor, weil sie jünger und fremd ist. Sie schämt sich so grenzenlos, daß sie zu Hause gar nicht einzugestehen wagt, wie sie sich vor der neuen Tanzstunde grault — schweigend erträgt sie diese Prüfung . . .

Die Schritte und Figuren erlernt sie sehr bald zur Zufriedenheit ihrer Lehrerin, die eine gewisse Vorliebe für sie hat, weil sie bescheiden und ehrerbietig ist. Trotzdem empfindet sie mit schmerzhafter Deutlichkeit, daß ihr erster Schritt in die fremde Welt ein Mißerfolg ist. —

Sechstes Kapitel.

Nun sind fünf Jahre verflossen, seitdem Anna die drei Waisen ihres Bruders zu sich genommen hat. Die beiden Kleinen hatten sich sofort an sie gewöhnt und wußten gar nicht anders, als daß sie „Mama" zu ihr sagten. Viel schwerer war es mit Gerda. Anna fühlte, daß sie sie nie ganz fassen konnte. Gerda ist jetzt zehn Jahre alt, ein stilles, nachdenkliches Kind, das durch die unzähligen kleinen Kümmernisse und Enttäuschungen des Daseins immer ernster und verschlossener wird. Anna hat keinen heißeren Wunsch, als Gerda für sich zu gewinnen und das Kind dadurch glücklicher zu machen. Sie bemüht sich, mit weicher Hand die Falten in Gerdas Seele glatt zu streichen. Keiner ahnt, wie schwer es der liebevollen Frau wird, auf das volle Vertrauen des Kindes verzichten zu müssen.

In der ersten Zeit sagt sie einmal bittend:

„Möchtest du nicht ‚Mutter' zu mir sagen?"

Gerda sieht sie groß an und erwidert abweisend: „Du bist doch nicht meine Mutter!"

„Ich möchte es aber werden," errötend zieht sie Anna an sich. Ein sinnender Zug legt sich um Gerdas Mund, dann erwidert sie mit ruhiger Bestimmtheit:

„Ich glaube, das geht nicht." —

Anna antwortet nichts darauf und die Frage wird nicht mehr erörtert. —

Nur die Natur gewährt Gerda reine Freude. Sie liebt alles: die Sonne, die Luft, die Jahreszeiten, jedes Blümchen und diese Neigung wird dadurch unterstützt, daß Lessings die Sommermonate immer auf dem Lande zubringen.

Drei Stunden von Berlin, im Herzen der Mark, liegt das Gut mit dem hübschen Landhaus; einfach und wohnlich ist es gebaut inmitten von schönen alten Eichen, durch die ein leises Rauschen geht. Das Haus steht auf einer Erhöhung, davor zieht sich eine stufenartige Rasenterrasse herunter mit Rosenstöcken bepflanzt, im Sommer ein Rosenmeer . . . ganz unten träumt der See von Dannwitz wie ein grüngraues sinnendes Auge, Wiesen umfrieden ihn, im Hintergrund schweigt der ernste märkische Wald . . .

In ihrem Dannwitz lebt Gerda auf, es überkommt sie, wenn der Wind über duftende Lupinenfelder streicht oder durch silberig schimmernde Birken. In der Frühe reitet sie mit ihren Schwestern über tauige Wiesen oder über die Heide. Dann findet sie die Gotteswelt zuweilen doch recht schön und auch des Abends, wenn sie sich im Park herumtreibt, um die Glühwürmchen zu beobachten . . . In weißen Nebelschleiern steigt der Dunst aus dem nahen Sumpfe, von Zeit zu Zeit schreckt ein Reh und die Tabaksblüten riechen betäubend stark. —

Auf die verschiedenen Düfte freut sie sich immer, mit Faulbaum, Flieder und Akazien fängt es an, dann kommen die Lindenbäume, Rosen, Heliotrops und Tabaksblumen. Jede Jahreszeit bringt ihr etwas Neues, ebenso wie jede Tagesstunde. Der summende Sommermorgen, der heiße Mittag, der seinen Goldschleier auf die Fluren breitet, der rosige Spätnachmittag mit seinem duftblauen Dämmer, die Mondnacht, der bewölkte Abendhimmel, alles hat für sie seinen Zauber, erzählt ihr seine eigene Geschichte.

Jene Naturharmonien lösen in ihrer Seele andere Harmonien aus, Saiten erklingen, die sonst unberührt geblieben. Ihr gequältes, belastetes kleines Ich gelangt durch Wald und Flur zu einer reineren, einfacheren Entfaltung. Und die Mark legt ihre weichen, ernsten Hände liebkosend auf das brennende Kinderherz; sie will das Gärende, Ruhlose besänftigen, indem sie ihre weiten, großen Flächen hineinzeichnet . . .

In diesen Zeiten entstehen kleine Gedichte, einfache Naturschwärmereien mit den gewöhnlichen abgegriffenen Redensarten, die sie aus dem Echtermeyer behalten hat. Die metrische Glätte in ihren Versen berauscht sie, wie sie sich früher an ihren Tonbildungen berauschte. Sie liebt das Klangvolle, Klingende, das Rhythmische, künstlerisch Abgerundete. — Jene poetischen Versuche beginnen viel Zeit in Anspruch zu nehmen, sie vernachlässigt dadurch ihre Schulaufgaben, läßt aber ruhig die Schelte des Lehrers über sich ergehen. Ihr schwarzes Heftchen ist nunmehr ihr heimlicher Hort und keine Schule der Welt kann sie davon abhalten, diesen Schatz zu bereichern.

An einem Regentage wird Gerda aus ihrem Zimmer gerufen, als sie gerade im Begriff ist, ein neues Gedicht niederzuschreiben. Eine Beschäftigung reiht sich an die andere und sie vergißt ganz, ihr Heft fortzuräumen. Nach Tisch, als sich die Familie unter der Hängelampe versammelt hat, wie es allabendlich geschieht, fängt Marie, der Schelm, plötzlich mit großem Pathos an, zu deklamieren:

„Es ist in lauer Sommernacht,
Der Mond geht auf mit seltner Pracht,
Der Nachtwind rauscht in den hohen Bäumen,
Schwer duften die Blüten,
Sie schwanken und träumen."

Gerda, die im ersten Augenblick ganz versteinert ist, stürzt sich auf ihre Schwester und schüttelt die kleinere Marie hin und her.

„Gib mir mein Heft!" schreit sie mit tränenerstickter Stimme. Marie lacht und auch Else kichert erfreut mit.

„Laßt das," gebietet Anna mit erhobener Stimme, kaum daß ihr etwas verschleiertes Organ in all dem Lärm durchdringt, aber in ihrem Gesicht ist der Ausdruck, dem die Kinder niemals zu widerstehen wagen . . .

Gerda trennt sich von ihrer Schwester und bleibt zitternd mitten im Zimmer stehen, unfähig, ein Glied zu rühren.

Jetzt lacht auch Franz Lessing und sagt mit gutmütigem Spott:

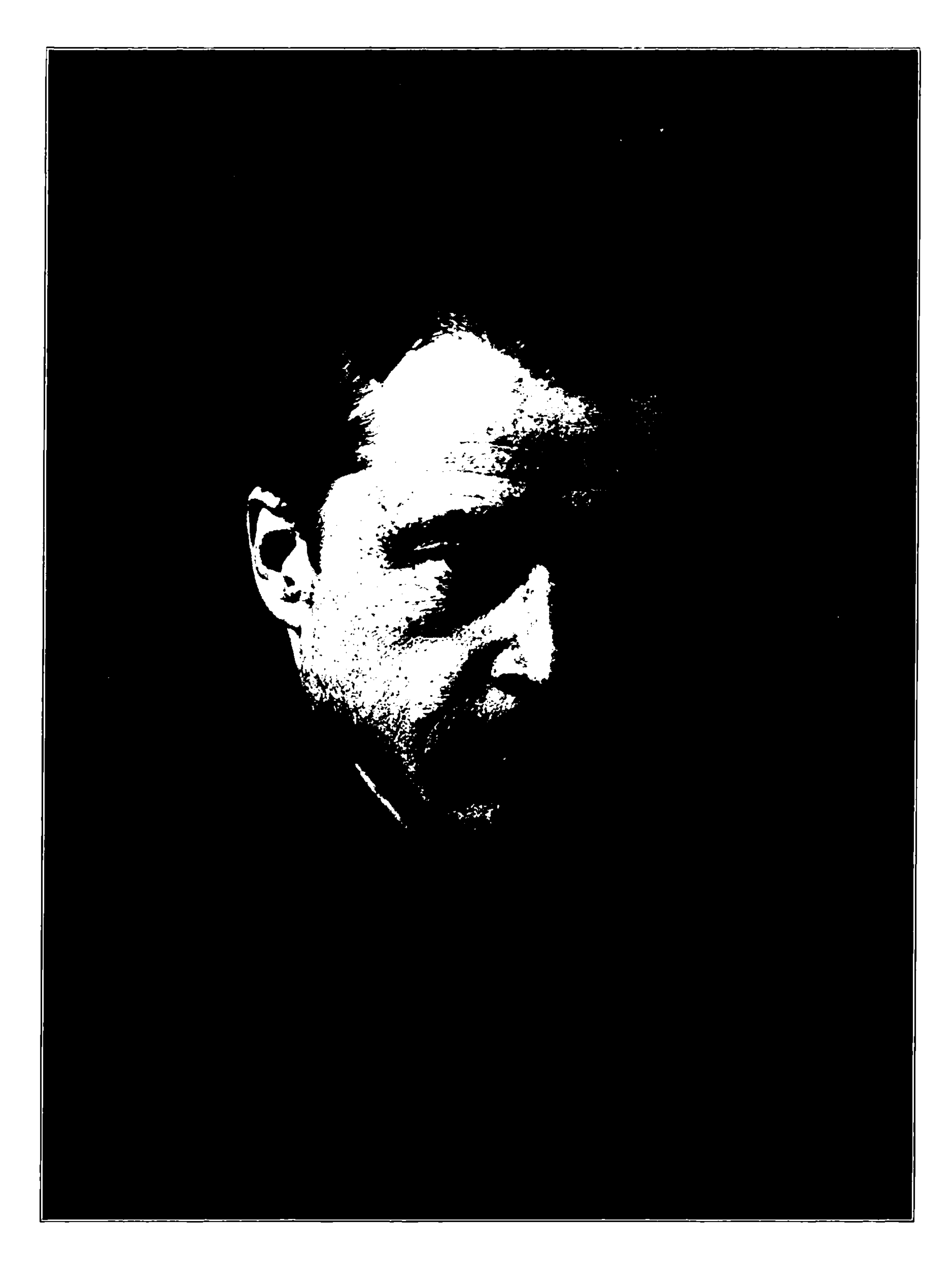
„Nacht und Pracht sind nicht eben originelle Reimendungen, Gerda, ebensowenig wie Bäume und Träume!"

Das ist zu viel, mit einem Satze ist Gerda herausgesprungen und jagt förmlich in ihr Zimmer hinauf, wo sie sich bitter weinend auf das Bett wirft. Ihr heiligstes Geheimnis ist an den Tag gezogen und verhöhnt worden. Wie soll sie das ertragen? So schmerzliche Tränen hat sie lange nicht geweint . . .

Jetzt kommen die Schwestern und ihre Pflegemutter mit dem schwarzen Hefte; sie zieht die Weinende liebevoll in die Arme und sucht sie zu beruhigen. Gerda beherrscht sich, aber die ungeweinten Tränen, die sich in ihrem verwundeten Inneren stauen, sind noch schwerer als die soeben vergossenen. — Lange, lange kann Gerda diese Entweihung nicht verschmerzen und viele Monate verstreichen, bis sie sich wieder zu dichten entschließt. — **(Fortsetzung folgt.)**

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart. Schluß des Blattes am 23. Okt. Ausgabe dieses Heftes am 4. Nov., des nächsten Heftes am 18. November.

Verantwortl. Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck u. Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)



Hugo Wolf.

Neue Musik-Zeitung
Kunstbeilage.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVII. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1915 bis September 1916) 8 Mark.

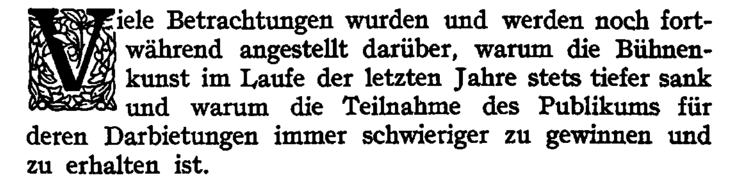
1916 Heft 4

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Phantasie und Kunstgenuß.

Von EMIL PETSCHNIG (Wien).



Viele Betrachtungen wurden und werden noch fortwährend angestellt darüber, warum die Bühnenkunst im Laufe der letzten Jahre stets tiefer sank und warum die Teilnahme des Publikums für deren Darbietungen immer schwieriger zu gewinnen und zu erhalten ist.

Verschiedene Gründe werden dafür ins Treffen geführt: die Verteuerung des Theatervergnügens, das sich heute nur mehr besser gestellte Kreise vergönnen können, wodurch natürlich eine bestimmte, anderen Volksschichten nach Stoff wie Ausdrucksweise fremde und überhaupt nicht eben die beste Geschmacksrichtung für den Spielplan immer ausschließlicher maßgebend wurde; die zunehmende Vergeschäftlichung der Theaterunternehmungen, deren mehrere (namentlich Operettenhäuser) in einzelnen Fällen schon jetzt sich in Händen einer Verlags- oder Vertriebsanstalt befinden, welcher Weg, weiterbeschritten, zum Trust und damit ans unvermeidliche Ende aller künstlerischen Arbeit führen muß. Andere sehen die Ursache des Niederganges im allgemeinen, materialistischen Grundzug der modernen Lebensführung, die in ihrem steten jähen Wechsel zwischen Arbeit und Genuß um jeden Preis keine Zeit mehr zu haben scheint für Feierstunden der Vertiefung, der Selbstbesinnung, sehen sie in der Uebersättigung, in der Abgestumpftheit des Nachfühlens, die das angeblich zum guten Tone gehörige „Ueberalldabeigewesenseinmüssen", die wahllose, sich überstürzende Aufnahme von Eindrücken, die innerlich gar nicht genügend verarbeitet werden können, ja oft kaum begriffen werden, unfehlbar mit sich bringt. Alle diese Erscheinungen jedoch sind meines Erachtens nicht als die eigentliche Ursache unseres jüngsten, eines wirklichen „Kulturmenschen" unwürdigen Zustandes anzusprechen, sie sind nur Aeußerungen eines Uebels, das bedeutend tiefer sitzt und wozu der Grund durch die moderne Erziehung schon in den allerersten Lebensjahren gelegt wird: ich meine die mangelnde planmäßige Ausbildung der Phantasietätigkeit des Menschen.

Man braucht nur an der Auslage eines Spielwarengeschäftes vorüberzugehen, um zu verstehen, was ich sagen will. Keine Erfindung, selbst die größte oder furchtbarste nicht, ist davor gefeit, schon kurz nach ihrem Auftauchen als Kinderspielzeug nachgeahmt zu werden, und zwar, was das Ausschlaggebende ist, nicht bloß der äußeren Form nach, sondern soviel wie möglich bis ins kleinste naturgetreu und echt. Sicherlich wollen noch können wir unsere Kinder von den Errungenschaften unserer Tage künstlich fernhalten, aber diese Auslieferung genialer Leistungen an täppische Kinderhände bedeutet eine Herabwürdigung derselben, zieht schon in früher Jugend den Hang zur Geringschätzung groß, die glaubt, es müsse so, es könne gar nicht anders sein, als daß diese Werke zu ihren Diensten da seien, indessen ihnen eine gewisse Scheu, ein ständiges Gefühl dankbarer Bewunderung ziemte. Gewiß, der werdende Mensch hat stets das Bedürfnis, in das Innere und hinter die Dinge dieser Erscheinungswelt zu dringen, wofür die vielen zerbrochenen Spiele, geköpften Puppen, zerrissenen Bilderbücher Zeugnis ablegen, aber man sollte dieses Streben den Kindern nicht so leicht machen, wie es heute mit den zerlegbaren Apparaten usw. geschieht. Je rascher dieser Drang Befriedigung findet, um so eher erlischt das Interesse an der Sache, um so oberflächlicher ist deren Eindruck und desto geringer ist die Anstrengung und damit die Schulung der Phantasietätigkeit, die unter anderen Umständen nötig wäre, das Geheimnis zu ergründen. Daß mit diesem Vorgehen der Jugend gar kein Gefallen erwiesen wird, bezeugt sie selbst unbewußt, indem sie nur zu oft den schönsten Spielsachen ein tuchumwickeltes Stück Holz, ein sonstiges primitives Gerät oder ein Blatt weißen Papieres zum Bekritzeln vorzieht, wobei sie ihrem Drange, zu fabulieren, in üppigster Weise nachgehen kann, ohne von den Eltern stets zur Sorgfalt mit den teueren, ach, so langweiligen, weil eindeutigen Gegenständen gemahnt zu werden. Bedenkt man, wie viel tausenden und abertausenden Erkenntnisfällen sich der Mensch von der ersten Lebensstunde an gegenüberbefindet, so wird man ermessen, welchen Verlust jenes falsche Erziehungsprinzip der Wegräumung jeglichen Hindernisses für die geistige wie nicht minder für die Charakterbildung bedeutet. Unsere Zeitgenossen bildeten wenigstens (der Krieg wird da hoffentlich Wandlung schaffen) eine nur zu warnende Mahnung an die Lehre, daß bloß, wo Widerstand ist, sich Kraft entwickeln kann.

Diese Erkenntnisse auf das Kapitel „Kunstgenuß" angewandt, finden wir selbstverständlich, daß die Aelteren und Alten so weiter singen, wie sie als Junge zwitscherten, d. h. daß auch im Theater die Ansprüche an „Echtheit" immer gesteigertere wurden, woher sich vor einigen Jahren der Bühnendekorationstaumel schrieb, der unsere klassischen Dichterwerke zu Ausstattungszwecken mißbrauchte, gottlob inzwischen aber schon wieder abgeflaut ist, um stellen-

weise sogar ins genaue Gegenteil umzuschlagen. Jedenfalls ist letzteres minder verwerflich, denn der Mangel jedes ablenkenden szenischen Bildes, etwa nach Shakespearescher Art, zwingt den Zuhörer, seine ganze Aufmerksamkeit dem Worte zuzuwenden, was notwendig Sammlung und gesteigerte phantasievolle Mitarbeit bedingt. — Aber der durchschnittliche Mangel einer solchen gab sich nicht nur durch derartige Aeußerlichkeiten der Bühnenkunst kund, auch die Schriftsteller und ihre Werke liefern den Beweis dafür. Zuerst die Erzeugnisse des seligen Naturalismus, der bar jedes höheren Gesichtspunktes, sich krampfhaft an die zahllosen kleinlichen und peinlichen Erscheinungen des Alltagslebens klammerte, womit er freilich dem Begehren der Masse nach gemeiner Verständlichkeit entgegenkam und dadurch seinen, wenn auch nicht nachhaltigen Sieg erfocht. Dann die — leider! — noch immer lebendige moderne Operette, die einige Stufen tiefer als jene literarische Mode auf der Leiter der Menschenwürde herabstieg und allein das sexuelle Moment in seinen verschiedenen Ausstrahlungen zum Mittelpunkte ihrer Gedanken und Tätigkeit machte.

Ein weiterer Beleg für das Nachlassen selbständiger Phantasietätigkeit scheint mir die in den letzten Jahrzehnten beobachtete größere Hinwendung der Massen zu den bildenden Künsten zu sein, deren gegenständliche und dauernd im Raume ruhende Art dem realistischeren Bedürfnisse jener mehr entgegenkommt als die flüchtige, rasche Auffassung bedingende Poesie und Musik. Zweifellos dürfte auch die Wahl ihrer Vorwürfe viel zu diesem neuerwachten Interesse beigetragen haben. Ich brauche da wohl nur an Meuniers Werk zu erinnern. — Man verstehe mich aber nicht falsch. Keineswegs will ich Malerei und Plastik mit obiger Feststellung in ihrem Werte zurücksetzen, es will mich vielmehr nur bedünken, als ob eine Epoche eingetreten wäre, die gewisse Aehnlichkeit mit der der Renaissance und des Barock aufweist, mit dem Zeitalter der Herrschaft des Auges, das sich am Kräftespiel vollendeter, wohlabgewogener Formen, an äußerlicher Glanz- und Prunkentfaltung erfreute. Die auf Nietzsches Anstoß zurückgehende Vorliebe unserer heutigen Geschichts- und Literaturforscher für jene Jahrhunderte dürfte diese Vermutung bestätigen. — Zwischen ihnen und unseren Tagen lag, angefangen von der durch Rousseaus Naturreligion eingeleiteten französischen Revolution die Regierungszeit des Gehörsinnes, des Organes der Verinnerlichung. Sie sah daher die Blüte der Ton- und Dichtkunst unter unseren Klassikern und Romantikern und durch sie die des Theaters, das zudem infolge der unerquicklichen politischen Verhältnisse damals der ausschließliche Mittelpunkt alles adeligen wie bürgerlichen Interesses war. Dürfen wir aus der Analogie des historischen Geschehens vielleicht auf die baldige Wiederkehr einer solchen Epoche schließen? — Daß aber nicht nur die Poesie, sondern auch die Musik in den achtziger Jahren des vorigen Säkulums jene Wendung zum Sinnfälligen, Greifbaren mitmachte, lehrt uns die Programmusik, die, nicht zufrieden mit der dieser Kunst ausschließlich vorbehaltenen Welt der Empfindungen, sich anheischig machte, auch körperliche Dinge, eine Kette von Begebenheiten u. dergl. mit ihren Mitteln klar vorzustellen. Daß ein solches in das Ausdrucksgebiet der Malerei hineinpfuschendes ausschließliches Beginnen, daß diese Art musikalischer Bilderbücher sich früher oder später überleben mußte, war vorauszusehen, und es ist auch — von einigen wenigen, besonders geistreichen und auch rein musikalisch betrachtet wertvolleren hierher gehörigen Erscheinungen abgesehen — diese papierene Tonsintflut inzwischen längst abgelaufen. Dafür erhebt, den Triumph alles Naturgerechten verkündend, die alte Symphonieform wieder ihr Haupt und auch in der Oper wollen wir hoffen, bald einmal statt verschrobener Tiftelei oder bloß routinierter Kapellmeistermusik gesunden, das Gemüt bezwingenden Lauten zu begegnen.

Dieser Wunsch wird aber erst dann seine volle Erfüllung finden, wenn nicht bloß von seiten der hierzu fähigen Künstler (und es leben deren heute gewiß schon unter uns), sondern auch vom Publikum das Seine dazugetan wird; wenn es nicht nur zu mit allen Mitteln der Marktschreierei aufgebauschten Sensationen rennt, sondern den Kunstgenuß aus innerem Bedürfnisse aufsucht. Die Gestalt, die unsere gesamte Kunst-„Pflege" heute angenommen hat, ist nur der Widerschein dieses auf ständig zunehmender seelischer Vergröberung und Verwilderung beruhenden nervösen Reizhungers der Menge.

Hierin Wandel zu schaffen, wird in Hinkunft die vornehmste Pflicht der Schule sein, die ihre Aufgabe nicht darin wird sehen müssen, möglichst viel unnützen Wissenskram in die armen jungen Köpfe zu pfropfen, sondern sie vielmehr zu eigenem Denken, zu selbständigem Urteilen anzuleiten. Nicht die „Weltgeschichte" genannte endlose Reihe von Kriegsereignissen an sich wäre in den Mittelpunkt des Unterrichtes zu rücken, vielmehr Kulturgeschichte, innerhalb welcher jene nur als das unvermeidliche, nach Ausgleichung strebende Trachten gegensätzlicher Weltanschauungen, wie wir es eben wieder erleben müssen, erschienen. Ansätze zur Besserung sind ja bereits seit ein paar Jahren zu bemerken. Namentlich die unter dem Schlagworte „Die Kunst im Leben des Kindes" segelnde Bewegung hat auf dem Gebiete der Erziehung der Jugend zum Sehen schon sehr erfreuliche Erfolge aufzuweisen. Die Schwenkung in der Methode der Zeichnenlehre, die nun nicht mehr das kindliche Gehirn an öde geometrische Formen bannt, sondern seinem oben angedeuteten Drange nach ungehemmter Phantasiebetätigung und damit der Persönlichkeitsentwickelung freien Lauf läßt, ist ihr zu verdanken. Aehnliches wäre im Deutschunterrichte anzustreben, der sein Augenmerk zu richten hätte auf Schärfung des Sprachgefühles, die bei einigem guten Willen sehr leicht erzielbar ist, auf Entwickelung einer an Meistern des Stiles geschulten geschmackvollen Prosaschreibweise und auf Erschließung der Schönheiten heimischer und fremder Dichterwerke; letztere aber nicht in der zu meiner Zeit beliebt gewesenen Art ihrer analysierenden Zerpflückung bis auf den J-Punkt, die aber höchst geeignet war, einem den Genuß selbst der herrlichsten Schöpfung auf immer zu verekeln.

Auf dem Gebiete der Musik, der dem deutschen Wesen verwandtesten Kunst vollends wird mit dem leeren technischen Drill gebrochen werden müssen, mit der endlosen Skalen- und Etüdenspielerei, die dem Kinde die Klavierstunde zur gehaßten Qual und nicht zur ersehnten Freude werden läßt. Ein verständnisvoll vorgetragenes leichtes Stück hat mehr Erziehungswert für den Spieler wie den Zuhörer, als eine geistlos heruntergerasselte „Glanznummer", und was wäre geeigneter, die Phantasie, das Empfindungsleben unserer Kleinen anzuregen und zu entwickeln, als die geradezu aus deren Vorstellungskreise geborenen reizenden Stückchen des Schumannschen Jugendalbums, seiner Kinder- und Waldszenen und all die vielen derartigen Arbeiten seiner Nachfolger Kirchner, Jensen, Volkmann, Rob. Fuchs etc., denen dann noch Schubert und Mendelssohn anzugliedern wären. Die vorzeitige Auffütterung unserer musiklernenden Jugend mit den Werken unserer Klassiker, und wäre es selbst nur die leichte C dur-Sonate Mozarts, ist nach den Erfahrungen an mir selbst ein, wenn auch gut gemeinter, pädagogischer Irrtum, denn das in diesen eine bedeutende Rolle spielende formale Element, die größere Konzentration erfordernde Ausdehnung ihrer Sätze, sowie der Mangel richtunggebender Ueberschriften bedeuten beträchtliche Erschwernisse des Eroberungsfeldzuges der Tonwelt im Kindergemüte. Die bewegende Süße und Schönheit des Salzburger Meisters erschließt sich überhaupt erst reiferen Jahren, die schon die Herbigkeit dieses Daseins ausgekostet haben. Ginge mit verständiger häuslicher Musikunterweisung noch eine kräftige

Pflege des Schulgesanges (Spiel-, Volks- und Vaterlandslieder) Hand in Hand, so dürften wir darauf zählen, daß das neue Geschlecht den idealen, dem Leben erst wirklich Wert und Bedeutung verleihenden Gütern wieder verständnisvoller gegenüberstehen werde, als es das jetzige zu tun pflegt.

Die gymnastischen und musischen Uebungen der althellenischen Jugend haben die glanzvolle Erscheinung der perikleischen Zeit ermöglicht. Nun das Schicksal unserem, dem Griechentume ähnlichsten Volke eine bedeutende Zukunft und eine große Sendung zuweisen zu wollen scheint, rüsten wir uns beizeiten an Körper und Seele, um der harrenden erhabenen Aufgabe gerecht werden zu können.

Wie liest man die Notenschrift am zweckmäßigsten?

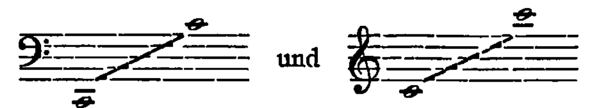
Von OTTO GASTEYGER (Stuttgart).

(Fortsetzung.)

Die Anwendung des Oktaverhöhungs- oder -Erniedrigungszeichens (8va~~) bedeutet einen Umstoß des uns in Fleisch und Blut übergegangenen Wesens unseres Notensystems, das höher gelegene Noten auch als höhere Töne und tiefer liegende Noten als tiefere Töne erscheinen läßt und das somit durch die Notenkurve ein Steigen und Fallen der Melodie kundgibt. Da ist es nicht verwunderlich, wenn wir jede Ausnahme hiervon als höchst unbequem empfinden, wenn unser Gefühl, unsere Gewohnheit sich auflehnt gegen ein Zeichen (8va~~), das die Melodiekurve jäh unterbricht und plötzlich mit tiefer gelegener Note einen höheren und mit höher gelegener Note einen tieferen Ton verlangt. So ist es z. B. ganz gegen unser Gefühl, daß in Beispiel 1 a das *e* unter dem 8va~~-Zeichen, trotzdem es 7 Töne tiefer liegt, um eine Sekunde höher ist als die vorhergehende Note, oder daß beim Schluß des 8va~~-Zeichens das eine Sekunde höher gelegene *g* um eine Septime tiefer ist als das vorhergehende *f*. Nun vergleiche man damit die Melodiekurve der neuen Notierung in Beispiel 1 b. Beispiel 2 b liefert den Beweis, daß selbst der höchste Klavierton ohne 8va~~ mittelst der neuen Notierung mühelos abgelesen werden kann, während die schnelle Entzifferung dieser Note trotz Anwendung des 8va~~ in Beispiel 2 a gewandtes Lesen voraussetzt. Beispiel 3 zeigt die 3 Möglichkeiten der Notierung; 3 a eine schöne Notenkurve aber schwere Lesbarkeit der vielen Hilfslinien; 3 b Erschwerung der Lesbarkeit wegen Unterbrechung der Melodiekurve; 3 c Beseitigung der Mißstände. Beispiele 4 b und 5 b zeigen die Störung der Melodiekurve durch Schlüsselwechsel, der aber diejenigen weniger belästigt als 8va~~, bei denen der Schlüssel sofort das richtige Ortsgefühl wachruft. Immerhin bedeutet die neue Notierung auch dem Schlüsselwechsel gegenüber eine Verbesserung. Bei mehreren Noten brauchen die Hilfslinien über bezw. unter der *c*-Linie nicht wie bisher getrennt als kurze Striche nebeneinandergesetzt zu werden, sondern sie können, wie aus den Beispielen zu ersehen ist, so weit als nötig durchgezogen werden, wobei die eine bezw. die 2 kurzen Hilfslinien zwischen Hauptsystem und Hilfsliniensystem jeweils nur bei der ersten Note also beim Eintritt in das Hilfsliniensystem nötig sind — zum Vorteil für die Uebersichtlichkeit, wie alle Beispiele zeigen.

Nicht der gänzlichen Abschaffung des 8va~~ soll hier das Wort geredet sein, sondern dessen Beschränkung der Anwendung auf Fälle, wo 8va~~ vorteilhafter ist als die vorgeschlagene neue Notierung, z. B. bei vierhändigen Klavierstücken, wo oft ganze Seiten mit 8va~~ versehen sind.

Die Durchführung meines Vorschlages würde ein Zusammenschrumpfen des zu erlernenden Notenmaterials auf



bedeuten, da alle übrigen Hilfsliniennoten als entpuppte Hauptliniennoten ohne weiteres ebenso leicht abgelesen werden könnten. Immerhin ein beträchtlicher Gewinn, wenn man bedenkt, daß keinerlei Umlernen dabei nötig ist. Das Ideal einer Notenschrift ist damit freilich noch lange nicht erreicht und sogar unmöglich ohne gänzliche Aenderung des bisherigen Systems.

Auch die Beherrschung des Altschlüssels würde ungemein erleichtert, wenn dessen Linien auf folgende Weise als Teile der Linien des [Violinschlüssel] und [Baßschlüssel] dargestellt würden, deren Noten schon bekannt sind. Alle übrigen Schlüssel könnten wohl ohne Not entbehrt werden.



Das richtige Verständnis für das Wesen des vorstehend durchleuchteten Notensystems bildet die Grundlage für sicheres Entziffern der einzelnen Noten, das bis zur größtmöglichen Schlagfertigkeit geübt werden muß. Die nächste Aufgabe führt aus dem Anfängerstadium, aus dem — wenn auch gewandten — „Buchstabieren" heraus; es gilt nun die Ausbildung der Fähigkeit, mehrere Noten gleichzeitig zu übersehen.

II.

Gleichzeitiges Uebersehen mehrerer Noten.

Während der Anfänger jede einzelne Note für sich betrachtet und mühsam durch Spielen den Zusammenhang mehrerer Noten oder Töne zum Bewußtsein bringt, übersieht der gewandte Leser stets mehrere Noten gleichzeitig, d. h. streng genommen nicht ganz gleichzeitig, aber doch so blitzschnell nacheinander, daß der Eindruck der Gleichzeitigkeit entsteht. Wie man beim Lesen der Buchstabenschrift nicht mehr einzelne Buchstaben ins Auge faßt, sondern gleich das ganze Wort oder sogar mehrere Worte, ohne sich über jeden einzelnen Buchstaben klar zu sein, so verarbeitet der routinierte Notenleser gleich eine ganze Anzahl von Noten zum festen Begriff, ohne daß ihm jede einzelne Note zum klaren Bewußtsein kommt oder zu kommen braucht. Er erkennt im Zusammenhang einzelner Noten ein Notenbild, ein Intervallenbild, ein Tasten- oder Griffbild, einen Akkord, eine Harmonie, eine Phrase, eine Tonleiter oder das Bruchstück einer solchen. Daß Routine im Notenlesen nicht von Beherrschung der Akkord-, Harmonie- und Tonleiterlehre abhängig ist, beweisen viele gewandte Blattspieler, die diesbezüglich gar keine oder nur so mangelhafte Kenntnisse besitzen, daß solche keinenfalls zum gewandteren Blattspielen verwertet werden könnten.

Derartige Blattspieler verdanken ihre Fertigkeit in erster Linie der langjährigen Uebung, Gelesenes sofort in Griffe umzusetzen. Noten sind bei ihnen nur „Griffe", nicht Gebilde, die einen theoretischen oder klanglichen Sinn haben. Das kann so weit gehen, daß solche Spieler kaum mehr die Notennamen angeben können. (Weiteres darüber folgt später unter „Blattspiel"!)

Aus der Tatsache, daß gewandtes Blattspielen nicht von theoretischen Kenntnissen abhängig ist, darf nicht etwa geschlossen werden, daß solche dazu unbrauchbar

sind, denn sie bilden zweifellos ein vorzügliches Hilfsmittel. Allerdings eben nur ein Hilfsmittel, das aber erwähnt werden mußte, trotzdem es für die große Masse zum Zwecke des Lesenlernens nicht in Betracht kommt. Immerhin kann man mit dieser Hilfe bewußt auf das Ziel losgehen und ist dadurch schon im Vorteil gegenüber denen, die kein anderes Mittel kennen, als „eben möglichst viel zu lesen bezw. vom Blatt zu spielen".

Wie die Tonleiter- und Akkordlehre (Harmonielehre ist zum Lesenlernen nicht nötig) verhältnismäßig leicht und schnell zu erlernen ist, kann hier natürlich nicht gezeigt werden, dagegen sei besonders darauf hingewiesen, daß für den vorliegenden Zweck alle Tonleitern und Akkorde am besten schriftlich gemacht werden, da vieles Notenschreiben auch das Lesen unterstützt, und weiter, daß zur Erlangung der nötigen Routine sehr viele Analysen der Literatur nötig sind. Man beginne mit leichten Stücken, z. B. Sonatinen und beschränke die Analyse auf die Feststellung der einzelnen Harmonien oder Tonleitern ohne Rücksicht auf den formalen Aufbau. Nebenbei bemerkt bilden derartige Analysen eines der besten Mittel zum Auswendigspielen.

Wichtiger für das Blattlesen und für die große Mehrheit auch annehmbarer sind aber Uebungen, die unabhängig von theoretischen Kenntnissen nur die systematische Ausbildung des wichtigsten Werkzeuges zum Lesen, nämlich des Sehorganes, bezwecken. Die Fähigkeit, das Notenbild zu erfassen und im Gedächtnis zu behalten, kann systematisch zu großer Vollkommenheit gesteigert werden und zwar sowohl hinsichtlich der Schnelligkeit des Erfassens als auch des Notenquantums. Diese Fähigkeit wird bedauerlicherweise gewöhnlich nicht besonders ausgebildet, sondern man erwartet, daß sie im Laufe von vielen Jahren durch Spielen nach Noten gleichsam unter der Decke erworben wird, und denkt nicht daran, daß die Erlangung dieser wichtigen Fähigkeit dadurch mehr oder weniger dem Zufall ausgesetzt wird, ob der Schüler dabei von selbst (instinktiv) darauf kommt, wie man liest. Wird er hierzu nicht besonders angeleitet, so kann der Denkprozeß des Lesens eine falsche Bahn einfahren, aus der es später kaum mehr einen Ausweg gibt. Die Ausbildung der Funktion des Auges muß, wie ich schon früher eingehend begründet habe, getrennt von Gehörseindrücken, d. h. vom Spielen vorgenommen werden, denn Blattlesen ist Bedingung und Vorstufe zum Blattspielen; das Verbot zu spielen, gilt aber ausdrücklich nur dann, wenn speziell zwecks Ausbildung der Sehfunktion gerade geübt wird. Daneben (aber nicht gleichzeitig) darf natürlich beliebig viel gespielt werden.

Die fraglichen Lese- bezw. Sehfertigkeitsübungen werden am besten mit Hilfe einer zweiten Person gemacht, die dem Lernenden das zu erfassende Notenbeispiel auf einem Zettel kurz vorzeigt. Ein solcher Zettel soll nicht mehr Noten enthalten, als der Schüler in einem Augenblick übersehen und dann mündlich oder schriftlich wiedergeben kann. Selbstverständlich müssen sich die Uebungen ganz den Fähigkeiten des Schülers anpassen. Die ganz allmähliche Steigerung der Schwierigkeit von leichten und wenigen zu vielen und schwierigen Noten kann dabei auch durch immer kürzeres Vorzeigen der Zettel mühelos durchgeführt werden. Einzelheiten über die Ausgestaltung solcher Zettel, die naturgemäß unendlich mannigfaltig sein können, passen selbstredend nicht in den Rahmen eines Aufsatzes.

Weniger mühevoll als das „Zettelschreiben", aber dafür auch schwerer durchführbar bezüglich ganz langsamer Steigerung der Schwierigkeit, ist die Benützung von verschieden großen Rähmchen aus Karton. Diese werden über geeignetes Notenmaterial gehalten, wobei zunächst das in einem kleinen Rähmchen erscheinende Notenbild schnell übersehen und gemerkt werden muß. Die Steigerung der Schwierigkeit geschieht durch Benützung größerer Rähmchen oder durch schwierigeres Notenmaterial. Es bedarf wohl keiner weiteren Begründung, um den Leser zu überzeugen, daß durch solche Uebungen mit Sicherheit immer mehr Noten auf einmal übersehen werden können und daß auch das Gedächtnis für das Notenbild auf diese Weise wesentlich gestärkt wird. Darauf aber kommt es ganz besonders an, denn alles Lesen ist eine Gedächtnisleistung [1].

Nun ist immer noch die Kernfrage offen, wie liest und merkt man sich den Inhalt eines solchen Zettels? Obwohl von den verschiedenen Möglichkeiten einige sehr persönlichen Charakter haben und daher für die große Allgemeinheit nicht in Frage kommen, lasse ich der Vollständigkeit halber doch alle Möglichkeiten folgen in der Hoffnung, daß bei der großen Verschiedenheit der Begabungen einzelne Leser auch aus der einen oder anderen der weniger geeigneten Möglichkeiten Nutzen ziehen können. Da das Gedächtnis zum Lesen einen geradezu unentbehrlichen Beitrag liefert, so ist dieses bei den folgenden Möglichkeiten des Lesens besonders berücksichtigt.

1. Erkennen und Behalten der einzelnen Noten**namen.** Diese Möglichkeit benützt gewöhnlich der Anfänger, der zunächst leichter mit Notennamen operiert als mit Notenbildern. Das Behalten einer Anzahl Notennamen stellt an das Gedächtnis so hohe Anforderungen, daß von der ersten Möglichkeit, zu lesen, nur Uebungen im schnellen Erkennen der Notennamen empfohlen werden können, wogegen Uebungen im Behalten einer Anzahl von Notennamen unrentabel sind.

2. Erkennen der harmonischen Verhältnisse aus den Noten**namen.** Hier hat das Gedächtnis wenigstens eine Stütze im Erfassen der Harmonie. Gewandtheit darin setzt aber lange theoretische Studien voraus, so daß auch die zweite Möglichkeit als nur spät in Betracht kommendes Hilfsmittel zunächst ausscheidet.

3. Sofortiges Umsetzen des Gelesenen in das Tasten- bezw. Griffbild, das im Gedächtnis die Stelle des Notenbildes einnimmt. Obwohl dem Gedächtnis und, wie wir später sehen werden, auch dem Blattspiel damit gut gedient wird, kommt diese Möglichkeit doch erst in zweiter Linie in Betracht, da sie Vertrautheit mit Spielen nach Noten voraussetzt.

4. Klangliche Vorstellung des Gelesenen. Das Ideal des Blattlesens besteht ohne Zweifel im sofortigen Ertönen des Notenbildes im geistigen Ohre. Besser und schneller bleibt kaum etwas im Gedächtnis haften als Gehörseindrücke, und das „musikalische Gedächtnis" steht bezüglich der Verbreitung wohl an erster Stelle unter den Talenten. Gedächtnisübungen wären also diesbezüglich gar nicht nötig, wenn nur das Notenbild auch immer und sofort den Klang im geistigen Ohre wachrufen würde. Aber hierzu ist auch für das Talent der Weg so lang und mühevoll, daß ein systematisches Studium dieser idealsten Art des Blattlesens nur für diejenigen keine unnütze Energievergeudung bedeutet, die vermöge besonderen Talentes wohl begründete Aussicht auf Erreichung dieses Zieles haben. In rhythmischer Beziehung kann indessen auch die Allgemeinheit das Ideal des Blattlesens erreichen, denn die Fähigkeit, sich den Rhythmus beim Lesen sofort geistig vorzustellen, kann jedem Schüler anerzogen werden. Entsprechende Uebungen können nicht genug empfohlen werden. Der Benützung der „Zettel" müssen zu diesem Zwecke besondere systematische Taktübungen vorausgehen, in denen die Notenwerte durch Klopfen mit Finger oder Bleistift auf den Tisch oder Notenpult angedeutet werden. Und auch später, wenn dem Schüler derartige rhythmische Klopfübungen vom Blatt sehr leicht fallen, müssen die

[1] Siehe hierzu des Verfassers Aufsatz: „Gedanken eines Musiklehrers", Seite 286 Heft 15, Jahrg. 1913 d. „N. M.-Z."

einzelnen Schwierigkeiten der „Zettelübungen“ zunächst isoliert[1], d. h. in der Weise vorgenommen werden, daß der Schüler vom Inhalt eines Zettels entweder nur den Rhythmus oder nur die Harmonie bezw. die Melodiekurve zu erfassen und zu behalten hat. Erst wenn jedes für sich leicht geht, kann dem Schüler zugemutet werden, beides gleichzeitig mit einem Blick zu erfassen, wobei dann die lebendige Vorstellung des Rhythmus den Leitfaden für das Gedächtnis abgeben kann.

5. Schnelles Erfassen des Notenbildes. Die lebendige Vorstellung und das Behalten des reinen Bildeindruckes mit allen Einzelheiten gehört zu den Lesemöglichkeiten, die jedem Schüler systematisch anerzogen werden können. Die Talentfrage spielt hier nur eine untergeordnete Rolle und bezieht sich mehr auf die Einteilung der Begabungen in „Hörtalent“ und „Sehtalent“ in weitestem Sinne als auf ein spezielles Lesetalent. Nämlich die „Seher“, d. h. diejenigen, bei denen alle rein sinnlichen Eindrücke und Vorstellungen leichter, besser, stärker und vielleicht auch schneller durch das Auge als durch das Ohr vermittelt werden, haben natürlich auch zum Lesen größere Begabung als die „Hörer“. Damit im Zusammenhang steht die Tatsache, daß musikalisch Begabte (Hörer) gewöhnlich schlechter lesen als Unmusikalische (Seher oder Nichthörer), deren Lesefertigkeit deshalb größer ist, weil sie nur auf ihr Sehorgan angewiesen sind, das durch die hierdurch bedingte größere und gleichmäßigere Uebung auch leistungsfähiger wird.

Je deutlicher und eindrucksvoller das Notenbild, desto besser haftet es im Gedächtnis. Die Stärke des Eindruckes hängt ab vom Bewußtwerden der räumlichen Anordnung der Noten in den Linien. Der Zusammenhang der Noten wird hier nur durch Vergleichen der Notenstellungen in den Notenräumen festgestellt, nicht durch die Notennamen. (Fortsetzung folgt.)

Joh. Seb. Bachs Umarbeitungen.

Von Dr. KARL GRUNSKY (Stuttgart).

(Fortsetzung.)

Orgelwerke:

Sammlung der 18 Choräle von verschiedener Art.

No. 1. Komm, heiliger Geist. (Jahrg. 25^2, S. 79 und S. 151. Peters VII, No. 36 und Variante S. 86/87.) Melodie im Baß. Die Eingebung zu dieser mit Fug und Recht allberühmten Fantasie umfaßt nur 48 Takte, wogegen der Meister den Pfingstsegen später vermehrt und das Choralvorspiel auf 106 Takte gebracht hat.

Die vollständige Choralmelodie zu „Komm heiliger Geist“, wie sie in Breitkopfs Ausgabe sämtlicher Bach-Choräle steht, enthält eigentlich zwei Strophen, nur daß der Beginn verschieden ist, und ein Anhang hinzukommt. Diese Zweiteilung erklärt, wie Bach eine erste, in sich abgerundete Fassung des Choralvorspiels später, ohne mit Abändern einzugreifen, auf mehr als das Doppelte erweitern konnte. Die ersten 42 Takte stimmen miteinander überein. Im 43. Takt lenkt die erste Bearbeitung zum Abschluß, indem sie dabei Takt 86 b bis 88, weiter Takt 104—106 der jetzigen Gestalt benützt. Diese hat also den zweiten Teil aus dem gegebenen Stoff heraus entwickelt und mit dem Halleluja gekrönt, das die Vier- zur Sechsstimmigkeit erbreitert. Das Folgerichtige und Gleichartige des Ganzen brächte niemanden auf die Vermutung, daß hier die Hälften zu verschiedener Zeit entstanden sind.

No. 2. Komm, heiliger Geist. (Jahrg. 25^2, S. 86 und S. 153. Peters 7, No. 37 und Variante S. 88.) Die ältere Lesart unterscheidet sich im wesentlichen nur dadurch, daß sie die 2.—4. und 6.—8. Choralzeile, jedesmal, wenn sie im Sopran hervorgetreten ist, am Schluß weniger kräftig kennzeichnet. Später kommt am Ende jener Zeilen je ein Takt hinzu (also zusammen sechs Takte).

[1] Vergl. des Verfassers System der isolierten Schwierigkeiten in dem Aufsatze: „Gedanken eines Musiklehrers“, Heft 21 Jahrg. 1913 der „N. M.-Z.“

No. 3. An Wasserflüssen Babylon. (Jahrg. 25^2, S. 92 und S. 157. Peters 6, No. 12 b und Varianten-Sammlung S. 9.) Zu beachten ist, daß eine ältere Lesart den Baß in der zweiten Hälfte des Stückes anders führt und die 8 letzten, ergiebigen und schönen Takte nur mit 2 Takten vertritt.

Von diesem Choralvorspiel gibt es außerdem (Jahrg. 40, S. 49; Peters 6, No. 12 a) eine völlig umgearbeitete Fassung, deren Zugehörigkeit einleuchtet. In der Bach-Ausgabe steht diese Fassung erst im 40. Jahrgang als No. 5 der übrigen Choralvorspiele. Die Art der Umgestaltung ist von hohem Interesse: den vier Stimmen fügt Bach noch eine fünfte hinzu, als doppelten Baß; und die drei oberen Stimmen vertauscht er in der Weise, daß der frühere Tenor um eine Oktave höher gesetzt als Sopran zum Vorschein kommt. Da der frühere Sopran in seiner Lage bleibt, so entsteht in der Höhe um die oberste Melodieführung ein Wettstreit, der schon rein klanglich ungemein schön wirkt. Zahlreiche Aenderungen der Stimmführung sind eine Folge der vertauschten Melodie. In dieser vollkommensten Gestalt entspricht jedoch der Schluß (2 statt 8 Takte) wieder der jugendlich-früheren Form des geschwisterlichen Werkes.

Dies könnte denjenigen recht geben, welche die vierstimmige Form als die letzte, die fünfstimmige als die frühere ansehen. Eine sichere Entscheidung ist nicht möglich ohne tatsächliche Beglaubigungen. Im Buch aus dem Nachlaß von Krebs ist das fünfstimmige Stück voran-, das vierstimmige nachgestellt. Für die Entstehung läßt sich hieraus wohl kaum etwas schließen. Die Meinung Griepenkerls ist im Vorwort der Peters-Ausgabe unklar ausgedrückt, und die Bach-Ausgabe äußert sich weder in Jahrgang 25^2 noch in Jahrgang 40 zu diesem Punkt, der doch hinlänglich wichtig ist.

Dieses Choralvorspiel gehört zu den meisterlichsten Schöpfungen Bachs. Zwischenspiele und Gegenstimmen zur zehnzeiligen Melodie sind in der Hauptsache aus den ersten zwei Zeilen gebildet. Im fortwährenden Hereinklingen des wörtlichen oder (z. B. Takt 50 ff.) variierten Anfangs liegt eine wunderbare Stimmung, die dem dichterischen Bild so genau wie möglich entspricht: inniges Heimweh, süße Wehmut.

No. 5. Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'. (Jahrg. 25^2, S. 98 und S. 159—165; Vorw. S. VI, VII. Peters 6, No. 27 und S. 13—15 der Varianten-Sammlung.) Von diesem Trio haben wir im ganzen 4 Fassungen, die in der Bach-Ausgabe mitgeteilt sind, während die Ausgabe Peters nur drei verzeichnet. Ihre Reihenfolge zeigt „den Vollendungsprozeß in einer Weise, daß er nach Dezennien rechnen dürfte“, bemerkt Rust im Vorwort des 25. Jahrgangs. Man wird also an die Choräle No. 33 und 42 des Orgelbüchleins erinnert.

Wovon man sich beim Einblick in die viererlei Gebilde zuerst überzeugt, ist die Zweiteiligkeit des Trios: die letzten 22 Takte bringen in allen drei Bearbeitungen der Peters-Ausgabe den Choral wörtlich im Baß. Diesem Teil steht eine zuerst kurze, dann zweimal gelängte Einleitung gegenüber, deren Werden namentlich die mittlere der drei Lesarten im Anhang des 25. Bach-Jahrgangs veranschaulicht. Zur Uebersicht mögen folgende Vergleichungen dienen:

A.

1.	2.	3.	4.
25^2 S. 159. Peters 6, Variante I	25^2 S. 160.	25^2 S. 162. Peters 6, Variante II	25^2 S. 98. Peters 6, No. 27
Takt	Takt	Takt	Takt
1. 2	1—3	1—3	1—3
3—6	4—7	4—7	4—7
7 a Ueberleitung			
7 b—27 a (Choralteil)		51 b—71 a (Choralteil)	51 b—71 a (Choralteil)
27 b—29 Schluß			

Takt 3—5 d. 1. Fassg.
Takt 7 b—11 a
Takt 14 b—15
Takt 17—21
Takt 23—27 a

} hat die Mittelstimme eine Oktav tiefer als später in den entsprechenden Teilen der 3. und 4. Fassung.

B.

2. Fassung Takt	3. Fassung Takt	4. Fassung Takt
1—20	1—20	1—20
21. Ueberleitung		
22—25	49—52	49—52
(25 mit f statt fis)		
26—29	70—73	70—73

Die 2. Fassung hat einen andern, motivisch treueren Schluß als die erste; dieser Schluß ist dann beibehalten worden. Der 2. Fassung fehlt der Choralteil vollständig.

C.

3. Fassung	4. Fassung
1—73	1—73.

Diese Uebersicht bezieht sich nur auf die Form und den Umfang. Inhaltlich ist vieles ab- und ausgebogen, nicht sowohl im Choralteil, der im wesentlichen nur die Oktavlagen der Mittelstimme versetzt, als im vordern Teil, dessen motivische Gestaltung von der 2. zur 3., und von der 3. zur 4. Fassung jedesmal umgeändert wird. Hierbei läßt sich beobachten, daß der eigentümliche Reiz der 2. Fassung in der dritten zunächst etwas verblaßt und erst in der endgültigen, auf einer höheren Stufe des Werdegangs durch andere Vorzüge ersetzt wird. Hiemit soll aber ja kein Werturteil über die 3. Fassung gefällt sein. Ueberhaupt belehren die Vergleiche mehr durch die Gedanken- oder Gefühlsbewegung, als durch ein Endergebnis.

Die Stimmung des Ganzen scheint in allen viererlei Gebilden dem Inhalt des dritten Verses zugetan:

Bis wir singen mit Gottes Heer:
Heilig, heilig ist Gott der Herr.
Und schauen dich von Angesicht
In ew'ger Freud' und sel'gem Licht.

Sind es nicht wie in der Kunst Fra Angelicos, die Engelreigen, deren Bild hier Bach dem geistigen Blick offenbart?

No. 6. O Lamm Gottes unschuldig. (Jahrg. 25², S. 102 und S. 166. Peters 7, No. 48 und S. 97.) Eine ältere Gestalt berührt den Bau des Ganzen nur insofern, als die Wiederholung im zweiten Versus um 6 Takte kürzer erscheint; der folgende Teil schließt unmittelbar an Takt 8 an. (Also hat der Vers 2 im ganzen 42 statt 48 Takte.) Der dritte Versus ist bis zum Eintritt des $^{3}/_{2}$-Taktes in neun Achteln, erst später in neun Vierteln notiert; der Baß bleibt neben neun Achtel in drei Halben. Auch hier bestätigt sich also die Schreibart der längeren Notenwerte als die spätere; ein gleiches wird für das 24. Präludium des 2. Teils des Wohltemperierten vermutet. Im einzelnen birgt die ältere Gestalt sehr viele abweichende Lesarten.

No. 8. Von Gott will ich nicht lassen. (Jahrg. 25², S. 112 und S. 170; Vorw. S. XXI. Peters 7, No. 56 und S. 102.) Die Variante bietet nur andere Lesarten. Wichtig ist, was Rust im Vorwort über die Auszeichnung des Cantus firmus mit Pedal 4 Fuß schreibt: sie weise auf die Verwandtschaft mit den 6 Schüblerschen Chorälen hin. Die Kantate aber, nach der unser Choralvorspiel gearbeitet ist, findet sich nicht in der Bach-Ausgabe.

No. 9. Nun komm, der Heiden Heiland. (Fantasia.) (Jahrgang 25², S. 114 und S. 172. Peters 7, No. 45 und S. 92.) Die Variante bietet nur andere Lesarten, keine Verschiedenheit im Aufbau.

No. 10. Nun komm, der Heiden Heiland. (Trio.) (Jahrgang 25², S. 116 und S. 174—177; Vorw. S. VII und S. XXIII. Peters 7, No. 46 und S. 93—95.) Zum Trio gibt es zwei ältere Varianten. Die eine hat nur andere Lesarten. Die zweite aber bringt den unverzierten Cantus firmus ins Pedal (mit 4 Fuß zu spielen). Griepenkerl bemerkt in der Vorrede S. I, diese Verlegung könnte auch von fremder Hand sein. Rust, im Vorwort der Bach-Ausgabe, stellt die Möglichkeit, daß diese Lesart von Bach sei, bestimmt in Abrede. „Auch der lang gehaltene Ton am Schlusse ist sicher fremder Zusatz, der die Ungeschicklichkeit des ganzen Arrangements recht deutlich zur Schau trägt."

Jedenfalls aber verrät die „offenbar ältere" Einrichtung der Pedalmelodie, daß das Choralvorspiel, wie die Schüblerschen Choräle, aus einem Kantatensatz gewonnen ist; die Kantate gehört freilich zu den verlorenen Schätzen.

Die auffallenden, arpeggierten Akkorde weisen auf ein Saiteninstrument hin, etwa Violoncell, dem der erste Baß nachgebildet sein könnte (also im 8-Fußton zu spielen). Rust verweist auf den fünften Schüblerschen Choral „Ach bleib bei uns", dessen Vorlage Violoncellopiccolo und Continuo enthält: darnach sei die Bezeichnung des Trios a due bassi zu verstehen.

No. 11. Nun komm, der Heiden Heiland. (In organo pleno.) (Jahrg. 25², S. 118 und S. 178. Peters 7, No. 47 und S. 96.) Eine frühere Fassung unterscheidet sich durch die Schreibart in doppelt so kleinen Notenwerten. Sollte die zusammenfassende ältere Schreibweise ein Wink sein, daß wir es mit einem Schüblerschen Choral zu tun haben? Dies können wir kaum glauben. Siehe indessen die Aufzählung bei den Schüblerschen Chorälen.

No. 13. Allein Gott in der Höh'. (G dur, $^{3}/_{2}$; C. f. im Tenor.) (Jahrg. 25², S. 125 und S. 180. Peters 6, No. 8; Varianten-Sammlung, S. 6.). Eine ältere Variante gibt nur andere Lesarten.

No. 14. Allein Gott in der Höh'. (Trio; A dur.) (Jahrg. 25², S. 130 und S. 183. Peters 6, No. 7 und Variantensammlung S. 3.) Die ältere Fassung enthält schon den vollen Umfang des Stückes und weicht nur in Lesarten ab. Griepenkerl bemerkt in der Vorrede S. I zur Peters-Ausgabe: „Eigentlich stellen sich drei verschiedene Bearbeitungen deutlich heraus, doch weicht die dritte nur wenig ab."

No. 15. Jesus Christus, unser Heiland. („Sub Communione".) (Jahrg. 25², S. 136 und S. 188. Peters 6, No. 31 und Varianten-Sammlung S. 18.) Die ältere Variante mit andern Lesarten „liefert den Beweis, daß Bach seine eigenen Werke sorgfältig verbesserte" (Griepenkerl, in der Vorrede S. II, zur Peters-Ausgabe).

No. 17. Komm, Gott, Schöpfer, heiliger Geist; siehe No. 33 des Orgelbüchleins.

No. 18. Vor deinen Thron tret' ich; siehe No. 42 des Orgelbüchleins.

Orgelwerke: Kirnbergersche Choralvorspiele.

No. 2. Wer nur den lieben Gott. (Jahrg. 40. S. 4 und S. 151. Peters 5, No. 52 und Vorrede S. VI.) Im Anhang I gibt E. Naumann die auch bei Peters abgedruckte Variante mit Vor- und Nachspiel und Zwischenspielen. „Vielleicht die ursprüngliche ältere Form des Stückes." Wenn dies zutrifft, so entbehrt die Vereinfachung keineswegs des Interesses.

No. 3. Ach Gott und Herr. (Jahrg. 40, S. 4 und S. 152. Vorw. S. XLIV. Peters 9, S. 38.) Die im ersten Anhang mitgeteilte Variante unterscheidet sich „durch mehr Bewegung im Cantus firmus und in den begleitenden Stimmen; ob sie von Bach selber herrührt, läßt sich nicht nachweisen." (E. Naumann).

Einfacher Choralsatz: *Ich hab mein Sach' Gott heimgestellt.* (Jahrg. 40, S. 30 und S. 152.) Statt im $^{4}/_{4}$-Takt geben einige Handschriften den Choralsatz auch im $^{3}/_{2}$-Takt. Eigentlich gehören beide Fassungen in die Sammlung der Choräle. (Wären sie in die Breitkopfsche Ausgabe aufgenommen, so hätten wir keinen Anlaß, sie hier zu erwähnen.)

No. 5. Wo soll ich fliehen hin? (Jahrg. 40, S. 6. Peters 9, S. 48.) Dreistimmig. Baß hat den Cantus firmus. Könnte aus einer Kantate sein. Siehe die Schüblerschen Choräle.

No. 6. Christ lag in Todes Banden. (Fantasia.) (Jahrg. 40, S. 10 und S. 153. Peters 6, No. 16 und S. 10 der Varianten.) Der dreistimmige Satz zeigt offenkundige Aehnlichkeit mit den Schüblerschen Chorälen. Statt in den Alt legt die Variante den Cantus firmus in den Baß. Ob diese Uebertragung von Bach selber herrührt, steht nicht sicher fest, ist aber für die Frage der Entlehnung gleichgültig. Der Abschluß des Stückes bekräftigt die Vermutung, daß es ursprünglich einer verlorenen Kantate zugehört; es wird deshalb in den Zusammenhang mit den Vorlagen der Schüblerschen Choräle gestellt.

No. 20. Wir Christenleut'. (Jahrg. 40, S. 32. Vorw. S. XXV. Peters 9, S. 52.) Dreistimmig. C. f. im Pedal, unterste Stimme, aber Tenorlage. Könnte einem Kantatensatz entstammen. Siehe die Schüblerschen Choräle. Körner gibt als Komponisten „wohl irrtümlich" J. L. Krebs an (E. Naumann, im Vorwort zur Bach-Ausgabe).

No. 21. Allein Gott in der Höh'. (Bicinium.) (Jahrg. 40, S. 34. Peters 6, No. 3.) Könnte aus einem Kantatensatz stammen. Siehe die Schüblerschen Choräle.

No. 23. Jesu, meine Freude. (Fantasia.) (Jahrg. 40, S. 38 und S. 155. Peters 6, No. 29 und Varianten S. 16.) Die Variante, deren Echtheit nicht sicher ist, steht in d moll, statt e moll und führt den Cantus firmus im Baß durch, statt wechselweise in verschiedenen Stimmlagen. Auch hier verrät sich ein Kantatensatz als Vorlage, und der Dolce-Teil im $^{3}/_{8}$-Takt (der nicht in allen Quellen überliefert ist), bestärkt diese Annahme. Erwähnt bei den Schüblerschen Chorälen.

Griepenkerl meint in der Vorrede S. II der Peters-Ausgabe, die beiden Varianten zu „Jesu, meine Freude" und „Christ lag in Todes Banden" „können zeigen, wie man sich manche Choralvorspiele, die bloß fürs Manual überschrieben sind, auch für Manual und Pedal einrichten kann, ohne der Meinung des Meisters entgegen zu handeln." (Schluß folgt.)

Der gefangene Gott.

(Beethoven.)

Du warst als Gott der tönenden Gebärde
In Nichts gebunden, niemals festgehalten.
Du wolltest dir die Ewigkeit gestalten,
Jedoch — es fehlte dir **ein** Tag der Erde.

Du mußtest noch einmal zur Menschenherde,
Des Erdendaseins Leid und Schmerzen halten,
In ihren Tränen deine Formen spalten,
Daß zu Kristallen deine Sehnsucht werde.

Nun pochst du bebend gegen deine Schale,
Du bist in deinem Menschenwahn gefangen
Und schlägst dir flehend neue Wundenmale,

Um Lösung deiner Fesseln zu erlangen.
So formt dein Gott sich ungezählte Male
Und singt auch uns zu, die wir traumumfangen.

Friedrich Walther Porges.

August Bungert †.

Von Prof. MAX CHOP (Berlin).

Am 26. Oktober ist in seinem „ionischen Hause" zu Leutesdorf der rheinische Tonmeister *August Bungert* nach längeren Leiden sanft entschlafen. Er hat ein Alter von 70 Jahren erreicht (die Nachschlagwerke verzeichnen den 14. März 1846 als seinen Geburtstag. Das ist irrig. Bungert erblickte am 14. März 1845 in Mülheim a. d. Ruhr das Licht der Welt). Ein durch Schaffen und ideales Wollen reichgesegnetes Künstlerleben fand seinen Abschluß — zugleich ein Leben des Ringens und Kämpfens nach Geltung. Neben begeisterter Zustimmung stand die erbitterte Befehdung, neben glänzenden Siegen der Streit um ihre innere Berechtigung. Stellt man sich auf den Standpunkt Bürgers: . . „Die schlechtesten Früchte sind es nicht, woran die Wespen nagen," vergegenwärtigt man sich vor allem das Aufgebot an wahrhaften Kämpen, die z. B. gegen Bungert als Dramatiker und Wiedererwecker des homerischen Mythos ins Feld geführt wurden, so wird die Tatsache anerkannt werden müssen, daß das Lebenswerk dieses musikalischen Dichters nicht mit einigen vernichtenden Worten aus der Welt zu schaffen ist. Man muß die Zeit durchlebt haben, in der die vier Tragödien der „Odyssee" an den Bühnen in Dresden, Hamburg und Berlin zur Aufführung gelangten (1896—1903), vom beispiellosen Jubel einer Zuhörerschaft, die sich aus den Besten zusammensetzte, begrüßt, auch von ernsten Musikern und Fachkritikern — Ernst v. Schuch, Lilli Lehmann, Ludwig Hartmann, Wilhelm Tappert u. a. — mit dem Ausdrucke höchster Wertschätzung aufgenommen. Ein Blick in den Rechnungsabschluß der betreffenden Bühnen weist den später erhobenen Vorwurf mangelnder Anziehungskraft zurück: Dresden verzeichnete in 54 Aufführungen rund eine Viertelmillion, Hamburg mit 23 Wiedergaben 75 000 M., das Berliner Opernhaus mit 16mal „Heimkehr" etwa die gleiche Summe. Die Behauptung, daß die Tragödien vor dem Einspruche eines Teiles der Kritik von den Brettern verschwanden, trifft n i c h t zu. Bungert s e l b s t war es, der sie z u r ü c k z o g, weil ihm die in der Zwischenzeit von den Theaterleitungen angenommenen Abfindungsgrundsätze des Bühnenvereines im Vergleiche mit den bislang bezogenen Entgelten unangemessen erschienen. Mit diesen auf Tatsachen fußenden Angaben mag ein seit anderthalb Jahrzehnten unwidersprochen gebliebener Irrtum beseitigt sein, der geeignet erscheint, den Schaffenden auf Kosten seiner Gegner herabzusetzen. Das Recht auf Wahrheit steht einem jeden Großen doppelt zu!



August Bungert †.
Verlag Herm. Leiser, Berlin W. 15.

In August Bungert haben wir den letzten Tondichter verloren, der noch unmittelbar auf den Klassikern und Romantikern fußte, der ohne jede Berührung mit dem Wandel der künstlerischen Anschauung in den letzten dreißig Jahren seit dem Tode Wagners und Liszts blieb, sich vor allen „modernen" Einflüssen grundsätzlich abschloß und die Musik lediglich als Ausdruck der Schönheit betrachtete, die breit entwickelte blühende Melodie als ihre Sprache gewahrt wissen wollte. Diese ästhetisch durchaus zu verstehende Anschauung mußte notwendigerweise in Zwist geraten mit dem sich allmählich immer weiter von ihr entfernenden „Zeitgeiste". Während diesem die Eingebung allmählich abging, vor allem das naive Musikertum in Empfindung und Ausdruck versagte, quoll Bungert der melodische Born in unerschöpflicher Fülle und wies ihn geradewegs darauf an, sich von der sogen. „Dekadenz" abzusondern. — Wer das Leben des Meisters mit seinem künstlerischen Ausbildungsgange und allen auf ihn wirkenden Einflüssen verfolgt, dem wird die Eigenart erklärlich: Seine Studien in Köln unter Hiller, in Paris unter Matthias, Auber, Berlioz, in Berlin unter Friedrich Kiel. Die heute geradezu klassischen Veränderungen und Fuge über ein eigenes Thema (op. 13), die in der Mitte der siebziger Jahre erstanden, bilden den Typus Bungertscher Auffassung ebenso wie das einige Jahre später durch Brahms und Volkmann mit dem ersten Preise gekrönte Klavierquartett in *Es* (op 18.). Während der Pariser Leidenszeit, die den jungen Musiker oft in traurigster Lebenslage, im Kampfe um das tägliche Brot sah, entstanden die ersten Liedreihen, etwa fünfzig Gesänge, als erster die Vertonung des Harfner-Liedes: „Wer nie sein Brot mit Tränen aß." Bungert hatte gegen den Willen seines Vaters die Musik als Beruf erwählt; mit eigner Kraft mußte er sich durchsetzen. Sein Idealismus bewahrte ihm den Humor des Lebens, die Prüfung ward ihm zur inneren Läuterung, zum Quell des Schaffens. So viel schöngeistige Auffassung pulste in diesem jungen Herzen, daß es aus grimmer Not den Segen der Fülle sog. — Von Paris aus begannen die Wanderjahre in Deutschland: Kreuznach mit dem Cauerschen Kreise, Berlin mit Kiel, endlich der heißersehnte Süden, der ihm die Freundschaft mit Rumäniens dichtender Königin Carmen Sylva und mit — Homer brachte. Der Bund mit der königlichen Dichterin hat uns eine große Anzahl wundervoller Kompositionen beschert, darunter die „Lieder einer Königin", die „Dramen in Liedern", die Reihe: „Mein Rhein", „Sphinx", die neuen Volkslieder, die Sammlung rumänischer Balladen: „Der Rhapsode der Dimbowitza", die „Reise in Liedern", „Unter der Blume". Vor 20—25 Jahren gab es kaum einen Liederabend, an dem nicht eine Bungertsche Tondichtung erklungen wäre. Die besten Sängerinnen, an ihrer Spitze Lilli Lehmann und Lillian Sanderson, traten für diese warmblütigen, melodischen Werke mit voller Hingabe ein und feierten glänzende Siege. — Die schwärmerische Liebe für die harmonische Welt fand durch den Aufenthalt Bungerts an der Riviera, auf Ischia und im Süden neue Nahrung. Dem umfassenden Studium des Stoffes und der ihm gewidmeten Fachliteratur folgte nunmehr das Erschauen der Stätten einer längst vergangenen, großen Kultur. Der Erste, den Bungert mit seinem Plane, „Odyssee" und „Ilias" durch Einbeziehung der nachhomerischen Ueberlieferung vom alten Epos in das zeitgemäße Musikdrama umzugießen, bekannt machte, war Friedrich Nietzsche. Aus den Briefen Nietzsches an Peter Gast wissen wir um den tiefen Eindruck, den der Philosoph vom Tondichter und seinem Lebenswerke, der „homerischen Welt", empfing. Mit Bezug auf den Riesenplan, den Bungert mit sich herumtrug, schrieb ihm Nietzsche ins Stammbuch: „Wer viel einst zu verkünden hat, schöpft viel in sich hinein; wer einst den Blitz zu zünden hat, muß lange Wolke sein!" Langsam gedieh die Arbeit an der „homerischen Welt". Das Textbuch zu „Nausikaa" (Bungert ist auch der Dichter seiner Texte gewesen) kam zuerst heraus und bildete eine freudige, vielversprechende Ueberraschung. Doch erst sieben Jahre später war der Schlußstein zum Bau gelegt — „Kirke", „Nausikaa", „Odysseus' Heimkehr", „Odysseus Tod" — und die Dresdener Hofbühne begann mit der Veröffentlichung der einzelnen Tragödien. Man hat von gegnerischer Seite geflissentlich Bungert neben Wagner gezerrt, hat ihn einen „Plagiator" des großen Bayreuthers genannt, stoffliche Uebereinstimmungen unter dem Aufgebot großer Entrüstung festgenagelt. Nun, Bungert war sein ganzes Leben hindurch ein begeisterter Verehrer Wagners — vielleicht gerade deshalb, weil grundsätzliche Unterschiede zwischen beiden walteten und Gegensätze in der künstlerischen Auffassung von jeher Anziehungskraft ausübten. Stoffliche Berührungspunkte der beiden Mythen — des griechischen und des germanischen — können unmöglich dem früher vorhandenen (der Odyssee) zum Vorwurfe gereichen; obendrein beruhen jene Aehnlichkeiten des Mythos aller Kulturvölker auf gemeinsamen idealistischen Vorstellungen. Bungert zwang den menschlich-erhabensten aller Sagenstoffe aus der episch-rhapsodischen mit wahrhaft dichterischem Geschick auf das Prokrustes-Bett der dramatischen Form und umwob diese Gebilde mit seiner blühenden Melodik, die so ganz in dieses von der Sonne Griechenlands bestrahlte Geschehen und Wirken hineinpaßte. Der hellenische Mythos bietet im Gegensatze zum düsteren deutschnordischen leuchtende Farben, und Farbe war Bungert Klang. Obendrein fiel ihm immer etwas ein; die Melodie, dieses Pentagramma teuflischer Pein für die Gegenwart, der Gedanke in warmblütiger, zwingender Form, die mitten in die

dichterische Vorstellung hineinführt und zum Miterleben zwingt. — Das erste der Dramen, „Odysseus' Heimkehr“, das am 12. Dezember 1896 an der Dresdener Hofbühne herauskam, löste einen wahren Taumel des Entzückens aus, wie kaum je ein Bühnenwerk in der Geschichte unserer Theater. Verfasser, der mit Wilhelm Tappert der Aufführung beiwohnte, zählte nach dem letzten Aufzuge dreiundfünfzig Hervorrufe, bis endlich Bungert das Wort zu einem bewegten Danke und der Bitte um weitere Gunst für sein Lebenswerk fand. Das sind doch schließlich ebenso beweiskräftige Ereignisse, wie die Tatsache, daß der von Bungert wiedererweckte griechische Mythos Trumpf für eine sehr achtunggebietende Nachfolgschaft wurde von Goldmark und Weingartner bis zu Schillings und Richard Strauß, auch die Schwesterkünste, die Malerei und Bildhauerei, zu neuem Schaffen befruchtete. Das Geheimnis dieses Erfolges beruhte auf dem — deutschen Idealismus im Neuschöpfer und in den Kreisen der humanistisch gebildeten Welt, die zugleich in dem Hinweise auf ein großes Erbe die willkommene Ablenkung vom Verfalle der künstlerischen Anschauung durch die sogen. „Moderne“ erblickte. Melodische Fülle, Wärme der Darstellung und hohe, schöngeistige Auffassung bilden die Seele der „Odyssee“-Tragödien Bungerts . . . Im „Berliner Tageblatt“ vom 2. November hat Lilli Lehmann in ihren „Erinnerungen an August Bungert“ Worte wahrhaft überzeugter Anerkennung gefunden: . . „ich fragte mich sofort, ob nicht endlich für ihn, des edlen deutschen Dichterkomponisten Seele, nach seinem körperlichen Heimgange der Tag anbrechen würde, wie er so vielen weit Minderwertigen schon bei Lebzeiten geworden war. Und ich frage hiermit öffentlich, ob es nicht eine Ehrenpflicht der deutschen Nation wäre, sich jetzt seiner Opern und Oratorien anzunehmen? Muß denn immer erst das Herz stocken, das Auge eines edlen deutschen Menschen gebrochen sein, bis man sich zu der Ehrenpflicht, ihn endlich anzuerkennen, entschließt? Männern gegenüber, die dem deutschen Volke durch ihr edles Streben, ihren hohen Idealismus, den Stempel des Geistes aufdrücken, von dem sie — wie unsere tapferen Kämpfer in diesem furchtbaren Kriege beweisen — seit Jahrhunderten durchtränkt und beseelt sind: vom Geiste der ganzen kulturellen deutschen Nation. Bungert musizierte mit seinem Herzen. Melodien entsprangen ihm tief und lebensvoll. Auf allen liegt es warm wie italienische Sonne. Die Wärme, die seinem Körper notwendig war, die er sich in südlichen Ländern suchen mußte: er gab sie uns in Tönen wieder, in Melodien, die dem edlen Herzen eines deutschen Mannes entquollen . . .“

Bungerts Mysterium nach Worten der Bibe (Hiob), das bei den Aufführungen in Bonn, Arnheim, Mülheim tiefe Ergriffenheit auslöste, fußt ebenfalls auf rein menschlichen Empfindungen. Ohne jede besondere Glaubensvoraussetzung, losgelöst von jeder kirchlich-formalen Vorschrift, will es nach schwerem Schicksalsschlage den Leidgetroffenen über den Zweifel zu Gott zurückführen als die Quelle alles Lebens; hinter dem Wechsel des irdischen Daseins mit Entstehen und Vergehen erhebt sich als verschleiertes Bild die Ewigkeit, die uns zu Mitschaffenden und Wirkenden bestimmte. In dem Werke sind es vornehmlich die chorischen Wirkungen, die zu erschütternden Höhepunkten führen. — *Bungerts „Faust“*-Musik (op. 58) zur Grubeschen Bearbeitung, fand 1903 bei den Festspielen des rheinischen Goethe-Vereines in Düsseldorf begeisterte Zustimmung. Auch dieser Stoff, der in der Helena-Episode der künstlerischen Auffassung Bungerts besonders nahetrat, umschloß in seinen Grundgedanken den Odysseus-Mythos vom Kampfe gegen die Gottheit, vom Irren im Dunkel, dem Sehnen nach Licht und der Sühne eigenen Fehls durch Wohltat am ganzen Menschengeschlechte.

Von den Orchesterwerken mögen noch vier Erwähnung finden: die symphonische Ouvertüre *„Torquato Tasso“* (op. 14, nach Goethe), die symphonische Dichtung *„Auf der Wartburg“* (op. 29) mit dem Reformationsgedanken als dem Ausgangspunkte einer neuen Kultur, die auf den Bungert-Festen in Wiesbaden (Oktober 1912) zum ersten Male erklungene *„Sinfonia victrix“* (op. 70) als Bekenntnis der eigenen Lebensarbeit, die symphonische Dichtung *„Genius triumphans“* (op. 71) als Huldigung an die Ueberwindung der Luft durch menschliches Genie (Zeppelin). Wie man sieht: Auch hier alles auf den Boden des Gleichnisses, der übertragenen Bedeutung, gestellt mit den engsten Beziehungen zum Schaffenden und seinen eigenen künstlerischen Idealen . . .

Dieser himmelanstrebende Idealismus einer genialischen Natur allein sollte mit stiller Ehrerbietung erfüllen und den Heimgegangenen vor Verunglimpfungen schützen, ihn, den treuen Sohn deutscher Scholle, den nach höchsten Zielen Ringenden und Strebenden, dessen Namen mit unserer musikalischen Kultur unlöslich verknüpft bleiben wird.



Kinomusik.

Von HANS TESSMER (Berlin).

Das muß ich gleich vorweg sagen: Zu meinen traurigsten Erinnerungen irgendwie theatralischer oder musikalischer Art gehört der mehrmalige Besuch von Kino-„Theatern“. Solche, die es mit künstlerischen Dingen ernst nehmen und auch mit dem Kino, werden mich darin vielleicht verstehen und unterstützen.

Diese Abneigung aus der Erinnerung richtet sich nicht aber allein gegen die sogen. „Dramen“, sondern in viel weiterem Umfange gegen die Musik, die zu ihnen gespielt wurde und wird. Denn ich hatte durchweg die Beobachtung zu machen (ich weiß nicht, ob es die allein richtige ist), daß die an sich auf recht schwachen Füßen stehenden Stücke durch die dazu fabrizierte Musik erst recht erniedrigt, ja völlig abgetötet wurden. Man führe sich einmal einige Fälle vor: Chromatisches, minutenlanges Wühlen durch die ganze Klaviatur kündigt gewöhnlich den Höhepunkt der Tragödie an; Mord oder Selbstmord des „Helden“ resp. der „Heldin“ rufen ebenso langes Wimmern des Harmoniums hervor; da der „Pianist“, der sich zugleich am Harmonium vergeht, gewöhnlich nicht in der Lage ist, auch nur eine Melodie von acht Takten zu improvisieren, so bleibt es durchschnittlich bei einer Modulation von a moll nach e moll oder d moll und zurück, mit einem unmöglichen „modernen“ Akkord schließend. Die „Peripetie“ des Stückes, also die Geschichte n a c h dem Tode etwa, die mitunter noch ziemlich lange dauert, setzt dann wieder mit müden Schlägen des Klavieres oder kleinen Orchesters ein und windet sich unter sentimentalen Gebärden dem Ende zu. Das will indessen noch nicht viel besagen. Interessant wird es erst, wenn wir in den Steppen Nordwest-Amerikas lieben alten Bekannten begegnen, etwa der Rosamunden-Ouvertüre von Schubert, Klängen aus „Egmont“, aus dem „Freischütz“, Kundrys Rittmotiv aus „Parsifal“ usf. Und zwar so stückweise wie nur möglich, so z. B. zwanzigmal hintereinander jenen prickelnden Rhythmen aus der „Rosamunde“

u. s. f.,

weil vielleicht gerade eine halsbrecherische Reiterjagd im Bilde vorüberbraust, zu der dem Herrn Kinomusikdirektor diese Musik ganz besonders geeignet erscheint. — Nun, ich brauche mich wohl in dieser Hinsicht nicht in noch nähere Einzelheiten einzulassen. Das Schädliche und fast Trostlose dieser Sachlage wird jedem Einsichtigen, jedem, der es mit der Kunst ernst meint, klar sein. Und auch das Kinotheater kann, bis zu einem gewissen Grade, eine Stätte der Kunst, zum mindesten der künstlerischen Unterhaltung sein, genau so wie es die Operettenbühne — sein kann (es wäre übertrieben, zu sagen: . . . ist).

Was will das Kinotheater? Im Grunde doch: Das Theater ersetzen und zu billigsten Preisen dieselbe Unterhaltung gewähren, die — seiner Ansicht nach — dem Theater als Aufgabe obliegt. Es gibt aber gute und schlechte Unterhaltung, und das heutige Kinotheater gehört sicherlich im Durchschnitt zur schlechten, weil es den Geschmack irreleitet, verbildet und herabwürdigt, weil es die Vorstellung von Kunst erniedrigt und offenbare Unmöglichkeiten als möglich erscheinen läßt, somit dem ernsthaften Beurteiler etwas Lächerliches bietet. Und nun zu alledem die Musik! Diese aus allen Erdteilen zusammengetragene, unglaublich geschmacklose und unwürdige Musik! Diese Zusammenstellungen von „Tristan“ und „Puppchen“, von schönen Volksliedern und gemeinen Gassenhauern, diese Wurstelei des „improvisierenden“ „Pianisten“, dieses Gefidel von verstimmten Geigen und Gedudel von Harmonium, dieses Kratzen bierseliger Celli und schwindsüchtige Pfeifen von Flöten, an denen sämtliche Klappen entzwei sind! Genug des Schlimmen! Immerhin gibt es hier und da Ausnahmen; so z. B. ist die kürzlich hier vorgeführte Idee: Joh. Straußens Leben in einigen lustigen und erfreulichen Episoden mit Begleitung seiner Melodien aus den bekanntesten Operetten und Walzern, unter diejenigen Ausnahmeerscheinungen zu rechnen, die vielleicht einmal geeignet sind, das Filmtheater auf eine höhere, der Kunst angenäherte Grundlage zu erheben.

Zu diesen Ausnahmeerscheinungen gehört auch in erster Linie der (ich glaube, vor etwa einem Jahre gemachte) Versuch einer K i n o - O p e r. *Hanns Heinz Ewers* und der als Komponist und Pianist hinlänglich bekannte *Joseph Weiß* hatten sich zu diesem Zwecke zusammengetan, und ihre gemeinsame Arbeit fand unter dem Titel: *„Der Student von Prag“* allseitige Anerkennung und das Lob der Presse, in der gewichtige Stimmen laut wurden, die diesen neuartigen Versuch als eine Zukunftshoffnung des Kinoproblems begrüßten. Man ging von den veredelnden Wirkungen der

Musik aus und verlangte von ihr, daß sie geeignet sei, in Verbindung mit einem gut ausgeführten dramatischen Vorwurf ein Kunstwerk im Kino zu bieten, das bis dahin in diesem Sinne noch nicht bekannt war. Joseph Weiß löste seine Aufgabe ausgezeichnet, indem er das phantastische Drama von H. H. Ewers als Oper betrachtete und nun dazu eine leitmotivisch gearbeitete Partitur schrieb, die sich den Vorgängen nicht nur äußerlich genau anschließt, sondern auch stets psychologisch motiviert ist. Also Wagner auf den Kinematographen übertragen? In gewissem Sinne: ja! Nicht so, daß hier, wie gewöhnlich, sämtliche Leitmotive vom „Fliegenden Holländer" bis zum „Parsifal" zusammengesetzt wurden; das ist die gefährlichste Art von Kinomusik. Nein, hier wurde zu einem neuen Stück, das außerdem in seiner romantischen Haltung der Musik gute Anhaltspunkte bot, eine neue, in vielen Teilen recht originelle Musik erfunden, die noch dazu bei mehreren Erstaufführungen vom Komponisten selbst gespielt oder dirigiert wurde. Es kann nicht wundernehmen, daß man damals vielleicht zum ersten Male von einem künstlerischen Genuß im Kino sprechen konnte.

Was aber in der Kunstwelt von diesem Ereignis erwartet oder wenigstens erhofft wurde, nämlich eine fortschreitende Reform des Lichtspieltheaters, das ist bisher leider ausgeblieben. Vielleicht lag es zum Teil an der Union-Gesellschaft, die den „Studenten von Prag" herausbrachte; sie muß, aus geschäftlichen Rücksichten, darauf bedacht sein, daß dem Geschmack des Publikums Rechnung getragen werde; aber sie hat, recht genommen, auch die Verpflichtung, diesen Geschmack nicht zu erniedrigen (man denke nur an die zahllosen „Kriegsdramen", die in einer ganz elenden Mache dem Publikum den ungeheuren Ernst einer Schlacht suggerieren wollen), sondern im Gegenteil ihn zu erhöhen, um damit in demselben Sinne, bis zu einem gewissen Grade freilich, erzieherisch zu wirken, wie man das vom Theater — erwartet. Dazu bot aber der Gesellschaft der „Student von Prag" die beste Gelegenheit, und sie hätte diese neue Richtung nicht wieder aus den Augen verlieren sollen. Sie müßte, wie die anderen Gesellschaften natürlich auch, der Musik im Kino die größte Aufmerksamkeit widmen und zu ihrer Vervollkommnung in jeder Weise beitragen, um das Kinotheater allmählich zu seiner Stätte guter Unterhaltung zu machen. Damit wären natürlich auch andere Fragen noch eingehender zu lösen. Zunächst müßte darauf gehalten werden, daß die im Lichtspiel-Theater beschäftigten Musiker, besonders die Pianisten, auf einer höheren Stufe musikalischer Bildung ständen. Damit wäre dann die Erniedrigung aus der Welt geschafft, als welche dem künstlerisch gebildeten Musiker die Notwendigkeit erscheint, einmal im Kino zu spielen. Er würde dort Kollegen treffen, mit denen er sich durchschnittlich auf eine geistige Basis der Gemeinschaft stellen könnte. Und er hätte das Bewußtsein, einer künstlerischen Angelegenheit zu dienen; denn eine solche ist das Problem der Kino-Oper im Sinne Ewers' und Weiß'! — Dieser ernsten Pantomime aber hätten sich die leichtere Oper und gute Operette anzuschließen, ja das Ballett könnte in hervorragender Weise zur Erhöhung des künstlerischen Niveaus beitragen. Nur müßte eben die Arbeit von Künstlern, die in diesen Zweigen bewandert sind, geleistet werden, nicht von allerlei hergelaufenen verkrachten Genies aus allen anderen Gebieten als aus demjenigen der Kunst.

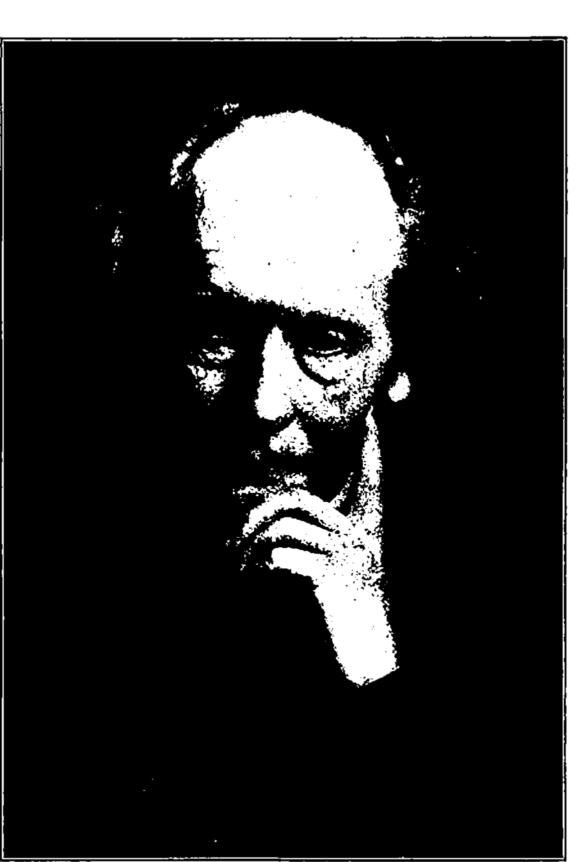
Was uns hiermit vorschwebt, ist die durchaus zu verwirklichende Lichtspielbühne mit einer Galerie aller musikalischen Bühnenarten. Damit wäre ein leichterer Ersatz für das Theater geschaffen, das dennoch diesem nicht Konkurrenz zu machen brauchte; denn das ist nicht zu wünschen, obwohl es in den letzten Jahren leider doch recht bemerkbar war. Als Ersatz des Theaters aber hätte diese „Bühne" (besser: Leinwand) nur den Zweck, den Geschmack jenes Publikums, das nun einmal nicht mehr vom Kino lassen kann, zu veredeln. Dann hätte auch an dieser Stätte Frau Musica eine ihrer würdige Aufgabe zu erfüllen.

Gerhard Schjelderup.

Selbstbiographie.



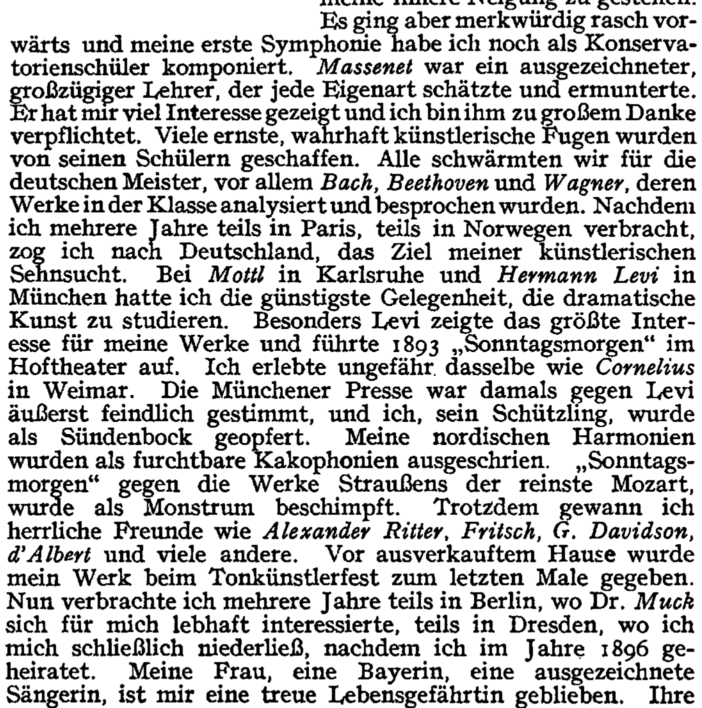
Sonnenschein leuchtete über meine ganze Kindheit und Jugend. Meine Eltern waren Idealmenschen, die sich innig liebten und sich für ihre Kinder gänzlich opferten. Mein Vater, obgleich von Beruf Jurist, liebte und verehrte die Kunst über alles. Er hatte in der Jugend bei Garcia studiert und war selber ein guter Sänger. Meine Mutter war wie die verkörperte Musik, und ihr seelenvoller tiefer Vortrag der großen Meister bleibt mir unvergeßlich. Eine Schwester *Hanka* hat in Deutschland, Paris und London als Klavierspielerin und Sängerin große Erfolge geerntet, jetzt, durch Privatverhältnisse nach dem Orient verschlagen, nimmt sie an der K. Akademie in Tokio eine große Stellung ein. Mit ihr und Schwester *Margrethe*, eine begabte Geigerin, spielte ich schon als Kind mit Begeisterung die Trios der deutschen Meister. Eine dritte Schwester *Leis* ist eine angesehene Malerin. Ebenso mein Bruder *Georg*. Alle sind wir demütige Diener der Kunst und es ist uns nie eingefallen, unsere Arbeit durch Reklame zum Geschäft zu machen. Wir sind im Gegenteil höchst „unpraktisch".



Gerhard Schjelderup.

Auf einem Felsen in der Nähe von *Christiansand*, wo man das offene Meer hinter den Schären erblickt, hatten meine Eltern ihr Nest gebaut. Dort bin ich den 17. November 1859 geboren. Einige Jahre später zogen wir nach Christiania und 1870 während des großen Krieges nach Bergen, in die Stadt, die den größten Einfluß auf meine Phantasie gehabt hat. Die großartige Natur des westlichen Norwegen hat mich als Künstler mächtig angezogen und angeregt. Sechzehn Jahre alt nahm ich mein Abiturientenexamen und studierte in Christiania zwei Jahre Philosophie und Philologie. Meine künstlerische Sehnsucht wurde jedoch übermächtig, und ich zog nach Paris, wo mein Vater Verbindungen hatte. Dort studierte ich am Konservatorium Cello mit *A. Franchomme*, Kontrapunkt mit *A. Savard* und Komposition mit *J. Massenet*.

Mein innigster, einziger Wunsch war es, schaffender Künstler zu werden, ich hatte jedoch damals so wenig Selbstvertrauen und betrachtete die Kunst als etwas so Hohes, Heiliges, daß ich es kaum wagte, meine innere Neigung zu gestehen. Es ging aber merkwürdig rasch vorwärts und meine erste Symphonie habe ich noch als Konservatorienschüler komponiert. *Massenet* war ein ausgezeichneter, großzügiger Lehrer, der jede Eigenart schätzte und ermunterte.



Er hat mir viel Interesse gezeigt und ich bin ihm zu großem Danke verpflichtet. Viele ernste, wahrhaft künstlerische Fugen wurden von seinen Schülern geschaffen. Alle schwärmten wir für die deutschen Meister, vor allem *Bach*, *Beethoven* und *Wagner*, deren Werke in der Klasse analysiert und besprochen wurden. Nachdem ich mehrere Jahre teils in Paris, teils in Norwegen verbracht, zog ich nach Deutschland, das Ziel meiner künstlerischen Sehnsucht. Bei *Mottl* in Karlsruhe und *Hermann Levi* in München hatte ich die günstigste Gelegenheit, die dramatische Kunst zu studieren. Besonders Levi zeigte das größte Interesse für meine Werke und führte 1893 „Sonntagsmorgen" im Hoftheater auf. Ich erlebte ungefähr dasselbe wie *Cornelius* in Weimar. Die Münchener Presse war damals gegen Levi äußerst feindlich gestimmt, und ich, sein Schützling, wurde als Sündenbock geopfert. Meine nordischen Harmonien wurden als furchtbare Kakophonien ausgeschrien. „Sonntagsmorgen" gegen die Werke Straußens der reinste Mozart, wurde als Monstrum beschimpft. Trotzdem gewann ich herrliche Freunde wie *Alexander Ritter*, *Fritsch*, *G. Davidson*, *d'Albert* und viele andere. Vor ausverkauftem Hause wurde mein Werk beim Tonkünstlerfest zum letzten Male gegeben. Nun verbrachte ich mehrere Jahre teils in Berlin, wo Dr. *Muck* sich für mich lebhaft interessierte, teils in Dresden, wo ich mich schließlich niederließ, nachdem ich im Jahre 1896 geheiratet. Meine Frau, eine Bayerin, eine ausgezeichnete Sängerin, ist mir eine treue Lebensgefährtin geblieben. Ihre

Liebe und meine sonnige Jugendzeit hat mir die Kraft gegeben, gegen Dummheit und Trägheit zu kämpfen, ohne meine gute Laune zu verlieren. In Prag hatte ich 1900 mit der „Norwegischen Hochzeit" einen schönen Erfolg Ebenfalls in Dresden und Dessau (1903/04) mit „Opferfeuer" und 1908 in Dresden mit „Frühlingsnacht".

Im Monat August 1915 feierten „Frühlingsnacht" und „Ein Weihnachtsabend" in Christiania wahre Triumphe, wo auch meine symphonische Dichtung „Brand" voriges Jahr großes Aufsehen erregte.

Vom praktischen Standpunkte aus habe ich sehr viel darunter gelitten, daß man in Norwegen, wo keine feste Oper besteht, bis jetzt nicht imstande war, meine Werke aufzuführen, während ich in Deutschland, meinem zweiten Vaterland, leider immer noch als Fremder betrachtet werde. Ich habe aber meine „stille Zeit", so weit es die Verhältnisse erlaubten, möglichst künstlerisch ausgenützt und eine Menge dramatische und andere Werke geschaffen, die noch einer Aufführung harren u. a. meine vier größten Musikdramen: „*Jenseits Sonne und Mond*", „*Ein Volk in Not*", „*Die scharlachrote Blume*" und „*Sturmvögel*".

Ich baue darauf, daß meine Zeit — vielleicht nach meinem Tode — doch einmal kommen wird.

Der ideale Realismus oder reale Idealismus, wie man es auch nennen könnte, ist mein künstlerisches Ideal. Ich versuche das Geheimnisvolle und Erhabene, das auch in der scheinbaren Alltäglichkeit verborgen liegt, durch die Musik zum Ausdruck zu bringen. Ich liebe die schlichte Natürlichkeit, manchmal sogar das für oberflächliche Menschen prosaisch Erscheinende, die innigste Einfachheit.

Mir sind die „Unbekannten Helden" ans Herz gewachsen. Die große, alles umfassende Liebe, die tief bis ins Innerste der Seele dringt, begeistert mich zum Schaffen.

„Von Innen nach außen," war immer mein Lieblingsspruch, ich verabscheue jeden leeren Operneffekt und hoffe, etwas dazu beitragen zu können, daß auch „die Oper" dieselbe Vertiefung und Verinnerlichung durchmachen soll, die im „Schauspiel" erfreulicherweise schon zu konstatieren ist.

Die Kunst hat die wundervolle Aufgabe, eine wahre Kultur aufzubauen, wo noch Roheit und Torheit herrscht. Meine höchste Freude wäre, wenn auch ich ein wenig dazu beitragen könnte, die Menschheit auf höhere Bahnen zu lenken!

Eine Alpensymphonie von Rich. Strauß.

(Uraufführung in der Berliner Philharmonie am 28. Oktober.)

Der einmütige Beifall, den Richard Straußens neuestes Werk bei seiner Erstaufführung in der Berliner Philharmonie errungen hat, muß uns aus den verschiedensten Gründen mit Stolz und Genugtuung erfüllen. Einmal und vor allen Dingen deshalb, weil dieser herzliche, warme Erfolg uns aufs schönste zum Bewußtsein bringt, wie tief und echt die deutsche Musikkultur ist, so daß sie sich auch mitten im größten Weltkriege aller Zeiten so ruhig weiter entfalten mag, daß sie das deutsche Musikpublikum in einmütigstem Beieinander findet. Dann aber um Richard Straußens selber willen. Seien wir doch ehrlich und bekennen es ihm offen, daß viele unter uns gerade in den letzten Jahren hier und da ein wenig bedenklich geworden waren. Gar zu schnell waren die Opern mit den wirksam ästhetisierten Dichtungen von Hofmannsthal einander gefolgt, und gar die Josephs-Legende mit ihren raffinierten russisch-französischen Ausstattungswundern trug leise den Charakter eines Ergebnisses der Konzession an den Geschmack jener internationalen Kunstwelt, für welche nach meinem Empfinden die Kunst und die Persönlichkeit Straußens so recht von innen heraus nie und nimmer geschaffen sein konnten[1]. Wir, die wir München und das bayerische Bergland kennen und lieben, die wir wissen, wie herzlich gerade Strauß an seiner süddeutschen Heimat hängt, wir lechzten seit Jahren nach einer Schöpfung von ihm, in der sich eben diese seine süddeutsche Natur, diese Bergseele einmal nach Herzenslust ausleben kann. Nun endlich hat uns Richard Strauß dieses Werk geschenkt und zugleich der musikalischen Welt einmal wieder ins Gedächtnis zurückgerufen, daß er ganz und gar Musiker ist, in jenem Vollsinn des Wortes, den wir mit seinen reifen Werken symphonischen und vokalen Stiles von jeher zu verbinden gewohnt sind. Vier Jahre lang nahm die Alpensymphonie — so lesen wir in der thematischen Einführungsschrift von Max Steinitzer (Leipzig) — in Strauß langsam Gestalt an. Die eigentliche Ausführung hat nur hundert Tage in Anspruch genommen. Am 8. Februar dieses Jahres hat der Komponist, höchstwahrscheinlich in seinem schönen Landhause in Garmisch, die letzte Hand an die Partitur gelegt. Dem bayerischen Gebirge und der Majestät der Bergwelt überhaupt hat Strauß das Werk seelisch gewidmet; menschlich-offiziell aber stattete er mit der Symphonie eine lang gehegte Dankespflicht gegen den „Grafen Nicolaus Seebach und die Königliche Kapelle in Dresden" ab, die denn auch die Symphonie in meisterhafter Weise vollendet spielte.

Dem, wenn auch im weitesten Sinne vorwiegend tonmalerischen Charakter des Werkes entspricht die überaus starke Besetzung des Orchesters, die für Straußens jetzige höchste Reifeperiode so charakteristisch ist, daß ich sie hier hinzusetzen mich verpflichtet fühle: 2 große Flöten, 2 kleine Flöten (zugleich III. und IV. große Flöte), 2 Hoboen, englisch Horn (zugleich III. Hoboe), Heckelphon, 1 Es-Klarinette, 2 B-Klarinetten, 1 C-Klarinette (zugleich Baßklarinette in B), 3 Fagotte, 1 Kontrafagott (zugleich IV. Fagott), 4 Hörner, 4 Tenortuben in B und F (zugleich V., VI., VII., VIII. Horn), 4 Trompeten, 4 Posaunen, 2 Baßtuben, 2 Harfen, womöglich zu verdoppeln, Orgel, 1 Windmaschine, 1 Donnermaschine, Glockenspiel, Becken, große Trommel, kleine Trommel, Triangel, Herdengeläute, Tamtam (3 Spieler), Celesta, Pauken (2 Spieler). Mindestens 18 erste, 16 zweite Violinen, 12 Bratschen, 10 Violoncelle, 8 Bässe, 12 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen hinter der Szene . . . Die Ausführung des Werkes hat dazu noch erwiesen, daß es Straußens innerstem Willen nach noch nicht einmal genügt, wenn diese doch schon recht reichlichen Instrumente vorhanden sind. Namentlich das Schlagzeug schien fast verdreifacht zu sein.

Nur ein Richard Strauß kann unter den heute lebenden Musikern einen solchen Riesenorchesterapparat mit der erforderlichen Ueberlegenheit beherrschen und ihn mit Musik ganz erfüllen. Das hat uns ein zweimaliges Anhören des Werkes bewiesen. Deutlich hat der Komponist sein Werk gegliedert. Von Anbeginn an werden wir in die heilige Naturstimmung getaucht. Mit dunklen Schleiern ist das Gebirge nächtlich verhängt. Die düstere Weihe der Nacht umfängt uns und führt uns das durch Posaunen und Tuba angestimmte, in majestätischer Ruhe daliegende Gebirge in einem breitgeschwungenen Ganztonmotiv zu Gemüte. Nebel wallen auf und nieder; hier raunt und wühlt es im Orchester ähnlich wie in der Beilsucheszene der „Elektra". Die Szene gewinnt immer stärkere Leuchtkraft, bis, in erlösendem A dur, die Sonne emporsteigt. Nun singt sich Strauß wonnig seine morgendliche Wanderseligkeit vom Herzen, in einem der für ihn so typischen aufsteigenden Geigenthemen, das, mannigfach kombiniert, in den ersten Allegrosatz „Der Anstieg" hinüberleitet. Die Celli intonieren das Es dur-Hauptthema, das sich, wie alle Themen der Symphonie, großer Einfachheit und Plastik befleißigt; es sind Themen, die wirklich als klassisch zu bezeichnen sind wegen ihrer ausgezeichneten Eignung zu kontrapunktischer Arbeit, die sich nun blühend entfaltet. Jagdhörner bereiten die Waldstimmung vor, die sich dann beim „Eintritt in den Wald" herrlich ausbreitet. Dieser Waldsatz gibt die ganze Inbrunst, die in dem Schaffenden obgewaltet hat, in ergreifender Weise wieder; Kantilenen von schlichter, dankerfüllter Innigkeit, dabei von ureigenster Prägung, steigen auf, werden entwickelt, kombiniert, verändert und dann — dies das Geheimnis Straußens! — immer stärker bewegt. Des Künstlers moderner Musikimpressionismus läßt die „Wanderung neben dem Bach" und das Verweilen „Am Wasserfall" nicht einfach nur seelisch, sondern auch musikmalerisch erleben, und d a r u m schildert er das Rauschen des Wassers so beredt, n i c h t etwa (wie seine Verkleinerer es ihm so gerne zumuten) aus Freude am Schildern selbst und um zu zeigen, „wie herrlich weit er's darin gebracht!" Wundervoll lieblich versinnbildlicht die auch sonst gern verwertete Solohoboe die „Erscheinung", die in Straußens Fantasie die glitzernden, aufschäumenden Fluten des Wasserfalles hervorrufen. Die Wanderung führt „auf blumige Wiesen", ein ungemein zart gestaltetes Zwischensätzchen, in dem das Allegrothema des Anstiegs verwendet wird, und „auf die Alm". Hier kommt der fröhliche Gebirgler Strauß köstlich urwüchsig, zuweilen unverhohlen urbayerisch, zum Ausdrucke. Namentlich der echt musikalisch-komische, in der höchsten Lage beginnende und lustig absteigende Juchzer der Holzbläser erinnert an ein übermütig hinausgejubeltes „Juchu!" Ganz versteckt tönt Herdengeläute hinein in dieses Idyll. Doch auch die Höhe mit ihren Gefahren macht sich geltend; durch „Dickicht und Gestrüpp auf Irrwegen" (durch ein dissonanzenreiches Fugato anschaulich gemalt) geht's zunächst „auf den Gletscher", bis nach Ueberwindung einiger „gefahrvoller Augenblicke" der Gipfel und damit auch der Höhepunkt des Werkes erreicht ist. Wer aus dem stockenden Rhythmus, wer aus den wie ein geängstigter verflogener Vogel flatternden Lauten der Hoboe nicht die völlige Einsamkeit, das Abgeschiedensein von der Welt und zugleich die unbeschreibliche Gipfelseligkeit herausempfindet, in dem

---

[1] Es liegt dem Schriftleiter der „N. M.-Z " fern, an den Ausführungen des geschätzten Berliner Korrespondenten Kritik zu üben; er möchte nur betonen, daß er die Psychologie von Straußens Schaffen aus anderen Gesichtspunkten bemißt. Sie darzulegen, wird später wohl Gelegenheit sein.

Beklagenswerten war nie ein echtes Naturgefühl wach. Nie vorher hat Strauß so ganz als Vollnatur sich seiner unaufhaltsam strömenden Inspiration hingegeben als in diesem Satze, der (übrigens ganz leise Lohengrin-Stimmungen enthaltende) „Visionen“ von ätherischer Schönheit enthält und der, nachdem die von der Orgel getragene elegische Stimmung, eine Trauer über die Kleinheit alles Menschenwerks schnell überwunden ist, zu einer meisterlich gemalten Verfinsterung der Sonne und schließlich zur elementaren Entladung des Gewittersturmes führt. Nie vorher in der modernen Musik — Beethovens Pastorale steht auf ihrem eigenen Platze! — ist das allmählich anwachsende und doch plötzlich losbrechende Toben der Elemente mit solcher Meisterschaft nacherlebt worden, mit der ganzen Wucht, aber doch auch — und darin liegt das Bleibende, das Unsterbliche! — mit der ganzen maßvollen Andacht eines Musikers, der ganz in Selbstzucht groß geworden ist! Der dann folgende langsame Schlußteil der Symphonie ist ganz in den Gottesfrieden eines Gebirgssonnenunterganges getaucht; die Thematik, deren kunstvoll sorgfältige Verarbeitung uns immer — auch im ärgsten Sturme der genial getürmten Instrumente! — gegenwärtig bleibt, wird in diesem Ausklange des Werkes gleichsam mit Freskofarben breit und pastos gemalt. Das düster weihevolle b moll-Thema des Gebirges in der Nacht schließt, wie eine Symbolik der Urewigkeit der Natur, das schöne reife Werk eines Vollkünstlers ab. **Dr. Arthur Neißer.**

Emil Sauer.

Emil Sauer, geboren am 8. Oktober 1862 zu Hamburg, erhielt schon früh von seiner Mutter, einer tüchtigen Pianistin und Schülerin Ludwig Deppes, die erste Ausbildung im Klavierspiele. 1876 hörte Anton Rubinstein den 14jährigen Knaben und empfahl ihn mit Wärme an seinen Bruder Nikolaus. Nach Absolvierung seiner Gymnasialstudien, zu welchen sich auch ein dreijähriger theoretischer Unterricht bei F. A. Riccius gesellte, trat Sauer als Schüler von Nikolaus Rubinstein in das Moskauer Konservatorium ein, wo er bis zum Tode des Meisters (1881) verweilte. Die folgenden Jahre wurden durch Konzertreisen in Deutschland, England, Italien und Spanien ausgefüllt. 1884 begab sich Sauer auf Anraten und Empfehlung der Fürstin Wittgenstein, die schon damals seinem Spiele eine glänzende Laufbahn voraussagte, zu Franz Liszt nach Weimar, wo er (1884/85) von diesem großen Geiste die letzten künstlerischen Weihen erhielt. Am 15. Januar 1885 debütierte Sauer in Berlin im Beisein der Kaiserlichen Familie in der Singakademie, und von diesem Augenblicke an begründete sich sein Weltruf. Seit 30 Jahren ununterbrochen vor der Oeffentlichkeit stehend, hat Sauer nicht nur ganz Europa bereist, sondern auch zweimal (1899 und 1908) die Vereinigten Staaten konzertierend durchquert. Als einer der gefeiertsten lebenden deutschen Pianisten in seinem Vaterlande längst anerkannt, hatte Sauer auch im Auslande rauschende Erfolge. Allein in Wien und Budapest hat der Künstler bis heute je 70 Konzerte gegeben und in Paris hat niemals ein ausübender deutscher Musiker eine solche Volkstümlichkeit erlangt wie er. In den Jahren 1901—1907 war Sauer Leiter der für ihn vom Staate gegründeten Meisterschule für Klavierspiel am Wiener Konservatorium, eine Stellung, die er 1907 niederlegte, um sich noch ausgiebiger dem Konzertieren zu widmen. Einem abermals an ihn ergangenen Rufe folgend, bekleidet er jedoch diese Stellung wieder seit dem Winter des vorigen Jahres. Auch als Komponist hat sich Sauer einen geachteten Namen erworben. Unter seinen vorzugsweise bei B. Schotts Söhnen (Mainz) erschienenen Werken, die weitgehende Verbreitung fanden, seien hier nur genannt: 2 Klavierkonzerte in e moll und c moll, ersteres in elfter Auflage erschienen, 2 Sonaten in D dur und Es dur, 28 große Konzertetüden, sowie eine große Anzahl kleinerer Klavierstücke und Lieder. Auch als Mitarbeiter der Firma C. F. Peters in Leipzig machte Sauer sich durch die Herausgabe von Spezialstudienwerken sowie sämtlicher Klavierwerke von Brahms verdient. Der vortreffliche Künstler, der als äußeres Zeichen seines Weltrufes alle möglichen Orden sein eigen nennt, hat sich schriftstellerisch durch eine Selbstbiographie „Meine Welt“ (1901) betätigt. *P. W.*

Emil Sauer.
Photogr. Martin Herzfeld, Dresden.

Breslauer Musikbrief.

Der Krieg hat sich in der starken Festung Breslau als „verschärfter Kriegszustand“ fühlbar gemacht, ohne unser Kunstleben töten zu können. Die städtische Opernbühne öffnete sich wöchentlich nur viermal, selten fünfmal, einem unerwartet großen Besucherkreise und bereitete durch „aktuell“ national-politische Friseurarbeit am „Feldprediger“, „Waffenschmied“, „Lohengrin“ u. a. dem Soldatenpublikum viel Freude, während die Hörer mit kritischem Geschmack über solche patriotische Eingriffe und so kunstlose Entstellungen wie z. B. die auf vielfachen Wunsch vorgenommene Wiederholung einer anzüglichen Stelle im dritten Lohengrinakt mit Recht verstimmt waren. Das erstarkte National-Bewußtsein rüstete den Intendanten Herrn *W. Runge* mit dem lange vermißten Schatzgräberspaten aus, der abseits von anscheinend unentbehrlichen, welken Wald-, Sumpf- und Wiesenblumen wie „Mignon“ und „Jüdin“ Webers „Euryanthe“ und „Abu Hassan“, Marschners „Heiling“ und Kreutzers „Nachtlager“ aus deutscher Kunsterde ausgrub. Dem Zeitgeiste huldigten außerdem die nach Oesterreich in Pension gegebene „Regimentstochter“ als Militäroper und „Tell“ als Freiheitsoper; Verdis „*Ernani*“ wurde nach 50jähriger Abwesenheit von einer baufälligen, auf manchen Stufen reizvoll erleuchteten Hintertreppe im Musentempel des großen Italieners hervorgeholt. Den Vermerk „zum ersten Male“ trug neben der Kriegsoperette „Der Feldprediger“ noch der ziemlich belanglose Einakter „*Herr und Frau Denis*“ von Offenbach.

Mancherlei, was uns sonst noch aufgeführt wurde, litt unter teilweise mißlungenen Notgastspielen und Vorstellungen auf Anwerbung. Diese Ueberflutungen mit auswärtigen Bühnenmitgliedern hatten ihre trübe Quelle teilweise in unseres Theaterleiters unzulänglicher Vorsorge für die einer Großstadtbühne obliegende Pflicht, alle Wagner-Abende aus eigener Kraft veranstalten zu können. Einige der Mitwirkungen fremder Künstler hinterließen aber reiche Eindrücke, die stärksten wohl *Helena Fortis* Elisabeth und Walküre, Frau *Werhard-Pönsgens* Brünnhilde, *Plaschkes* Telramund und der Othello *Slezaks*; dessen Wettbewerber *Jadlowker* begabte den Rhadames reich mit bel canto. Die Hochflut der Gastspiele erreichte ihren Höhepunkt in dem Gesamtgastspiele von Dresdener Hofopernkräften, die unter der Führung des dem tempo rubato bedenklich zugetanen jungen Kapellmeisters *Reiner* den „Lohengrin“ zu Kaisers Geburtstag aufführten. Perron war seinen Breslauer Kollegen als Heerrufer nicht gewachsen. Als die heimischen Stützen unserer Operngesellschaft verdienen die Damen *Reinhardt*, *v. Catopol*, *Kopp* (jetzt in Kassel), *Zuska* und *Neisch* und die Herren *Wittekopf*, *Rudow*, *Hochheim*, *Hecker* und *Wilhelmi* sowie der unserer Bühne inzwischen verpflichtete Dresdener Kammersänger *Löltgen* besondere Erwähnung. Neue, dankenswerte Versuche waren einige Schüleraufführungen („Holländer“, „Freischütz“, „Nachtlager“) bei sehr niedrigen Eintrittspreisen, die aber den Kunstwert nicht herabdrückten.

Die ideellen Schwierigkeiten, die sich den künstlerischen Absichten der Opernintendanz in den Weg stellten, wurden zu materiellen Hindernissen im Betriebe des *Orchestervereines*. Dieses mit der Singakademie zu größtenteils gemeinsamer Arbeit verbundene Institut steht zwar im Mittelpunkte

des musikalischen Lebens unserer Stadt, sah sich aber in öffentlicher Versammlung zu der Erklärung veranlaßt, daß der Verein der Selbstauflösung anheimfallen müßte, wenn seinem mählich versiegenden Kapital nicht reichere Geldspenden zum Ausgleich der stetigen Unterbilanz zuflössen. Die Mahnung wurde beherzigt, und überdies steuerte der Physiker *Lummer* ein besonderes Scherflein bei durch die Einnahmen aus drei mit den Experimenten sehr fesselnden, im Texte jedoch allzu selbstgefällig witzelnden und durch Lehrgeschick nicht beschwingten Vorträgen über „Die physikalischen Grundlagen der Musik“. Die „großen“ und die „volkstümlichen“ Konzerte und die Kammermusikabende des ebenfalls dem Orchestervereine verpflichteten Wittenberg-Quartetts bewegten sich in den oft begangenen ortsüblichen Bahnen der germanischen Klassiker und Romantiker. Die Schwierigkeiten in der Zeitlage mögen diesmal als Entschuldigung des allzu geraden Promenadenweges gelten. Abseits von dem allgemeinen Hauptwege stand nur der „Hymnus für Orgel und Orchester“ von *Mojsisovics*. Durch die vom Komponisten nicht gewollte Anfügung der „Wacht am Rhein“ wurde künstlich, aber nicht künstlerisch die Verbindung mit dem Kriegsgeiste hergestellt, dem *Weingartner* in der Ouvertüre „Aus ernster Zeit“ huldigt. Dieses innerlich nicht genügend reiche Stück Experimentalmusik und *Paul Schmidts* unausgeglichene Kantate „Vater Unser“, die der Komponist auf dem mit Gesang, Klavier, Geige und Violoncello verbündeten Meisterharmonium „Dominator“ anstimmte, waren die einzigen Neuheiten. Ihre Bekanntschaft machten wir auf einem Künstlerabend des Breslauer General-Anzeigers „zum Besten unserer Truppen“. Denselben oder ähnlichen wohltätigen Zwecken dienten die meisten Solistenkonzerte, auf die ich aber, weil sie schon zu weit hinter uns liegen, nicht mehr eingehen will. Doch der Frühsommer fordert zum Verweilen auf, denn er hat uns diesmal eine naturwidrige Nachblüte des übrigens durchaus nicht unfruchtbaren Musikwinters gebracht. Zugunsten des Roten Kreuzes wurde im Mai Joseph Schenks „*Dorfbarbier*“ aus sehr langem Archivschlafe geweckt. Man hat der Werkstatt des wie seine Berufsgenossen in Sevilla und Bagdad sehr musikalischen Barbiers im hiesigen „Schauspielhause“ einen stilgetreuen Rahmen dadurch zu geben versucht, daß man die Handlung als Theater im Theater darstellte; das Bühnenbild erschien nämlich in der Rokokoeinfassung des „Fürstlich Esterhazyschen Schloßtheaters“. Diese Einfügung des alten komischen Operchens in einen Theaterabend bei den durchlauchtigsten Schutzherrschaften Joseph Haydns hat *Richard Gorter*, der frühere Oberspielleiter und jetzige Direktor des Lobetheaters, mit Geschick und geschmackvollem Witz geleistet. Ein empfindlicher Verstoß gegen den Stil war die Tatsache, daß die Musiker der „ausgezeichneten Fürstlichen Hauskapelle“ in modernen Gesellschaftsanzügen, ohne jede Maskierung, ihres Amtes walteten; deshalb wäre auch die stärkste Einbildungskraft nicht imstande gewesen, in unserem städtischen Kapellmeister Herrn *Julius Prüwer* die Kopie des Fürstlich Esterhazyschen Kapellmeisters Herrn Joseph Haydn zu vermuten. Um so lebendiger berührte uns die Musikart der Haydnschen Zeit in Schenks Partitur; sie folgt, namentlich mit den feinen Strähnen ihrer Kontrapunktik, dem liebenswürdigen Zopfstil der guten alten Zeit, deren Naivität und Pedanterie sie in reizvollen Klangfiguren ohne Prätention festhält, und sie verfeinert die bisweilen etwas zu billigen, doch immer ursprünglichen und volkstümlichen Spässe der in Hans Sachsens biderber Art gestalteten Barbierskomödie. In eine ganz andere Welt führten dann Scheinpflugs „Worpswede“, dessen Eigenart Herr Konzertmeister *Hennrichs* am schärfsten traf, und *Alfred Grünfelds* elegante Virtuosentechnik. Sein Instrumentalkollege *Konrad Ansorge* vereinigte sich mit *Margarete Siems* zu einem Konzerte im Interesse der Kriegsblindenstiftung; dabei mußte man abermals wünschen, daß in Breslauer Musiksälen endlich einmal Elisabeths „Hallenarie“ verhallen möge. Frauengesang auf einer hohen Stufe der Leistungsfähigkeit waren die großzügigen und doch aus liebevoller Kleinarbeit entwickelten Darbietungen im Junikonzerte des *Paul Plüddemannschen* Chores. Der Dirigent, ein Bruder des bekannten Balladenkomponisten, ist ein temperamentvoller Klangbildner und zügelfester Chorpädagog. Der günstige Eindruck der meist vierstimmigen a cappella-Gesänge seiner Schülerinnen, unter denen Frl. *B. Migula* sich als Solistin mit Recht den ersten Beifall verdiente, wäre noch erfreulicher gewesen, wenn der Dirigent schlichte Würde an die Stelle seiner koketten Nuancen in der Chorleitung und Phrasierung hätte treten lassen.

Einer besonders erfreulichen Erscheinung sei am Schlusse meines Berichtes gedacht, nämlich der sommerlichen *Südparkkonzerte*, die der Orchesterverein wie gewöhnlich zweimal wöchentlich veranstaltete. Kapellmeister *Mundrys* verständnisvoller Eifer sorgte dafür, daß diese Veranstaltungen sich über den Standpunkt der üblichen Gartenkonzerte weit erhoben. Vollen Lobes wert war die Vermittelung der Bekanntschaft mit seltenen Symphonien; unter anderen wurden aufgeführt: Ulrichs Triomphale, Goldmarks Ländliche Hochzeit, Raffs Waldsymphonie und Lenore, Spohrs Dritte, Gades Vierte, Götzens F dur- und Volkmanns B dur-Symphonie. Daß man sich sogar dazu entschloß, Brahmsens Erste und Bruckners „Romantische“ aufs Programm zu setzen, ist der beste Beweis für den vornehmen Charakter dieser Sommerkonzerte, die auch durch starke innere Teilnahme des Gartenpublikums viel höher eingeschätzt werden als die allenthalben üblichen Freiluftkonzerte, in denen Puppchen Arm in Arm mit der Lustigen Witwe ihr Jahrhundert in die Schranken fordert.

Dr. Paul Riesenfeld.

Allerlei von der anderen Seite.



offredo Bellonci hat im „Giornale d'Italia“ eine Lanze für die deutsche Kultur gebrochen, einer der wenigen Italiener, die heute den Mut haben, die Erinnerung an das gemeinsame Geistesleben und das Gewaltige, das der deutsche Genius der Welt geschenkt hat, zu bewahren und zu behaupten. Man findet den schönen Aufsatz in deutscher Uebersetzung im Börsenblatte für den deutschen Buchhandel.

F. v. Weingartner veröffentlicht im „Berl. Tagebl.“ unter dem Titel „Enfin seuls“ Auszüge aus einem ihm zugeschickten „Bulletin musical“ vom März 1915, dem er treffende Randbemerkungen beigibt. Da läßt sich *Claude Debussy*, der einst Beethoven guten Geschmack absprechen durfte und gleich nachher auf deutschem Boden hoch gefeiert wurde, vernehmen: Deutschland trage die Schuld am Niedergange der Musik. Immerhin spricht Debussy seine Meinung ohne Pöbelhaftigkeit aus. Auch *Vincent d'Indy* zieht gegen Deutschland los. Nicht gegen seine Musiker, aber gegen seine Musikalien: die deutschen haben die lateinische Kultur verbannt, dadurch das Kunstbewußtsein verloren und sind nun dazu gekommen, ihre eigenen Kunstwerke zu verderben . . . Und was meint Vincent d'Indy, dieser noch vor 15 Monaten von uns allen für einen ehrlichen, klardenkenden Menschen gehaltene Mann damit? Die Klassikerausgaben unserer großen Verlagshäuser, die er durch die Herausgeber entstellt und gefälscht nennt. Man würde derlei frechen und schamlosen Unsinn für unmöglich halten, wüßte man nicht, daß jetzt in Frankreich Stimmung für die Unternehmungen des eigenen Musikalienhandels gemacht werden muß, Stimmung um jeden Preis. Auf d'Indys niedriges Geschreibsel gibt es nur die eine Antwort: Pfui Teufel!

Im Gegensatze dazu entbehrt es der Komik nicht, wenn wir hören, wie sich die Engländer anstrengen, die Musik ihres Landes zu heben: so hat *Dan Godfrey* bisher 67 Orchesterkompositionen englischer Tonsetzer zur Aufführung angenommen! Die Masse muß es halt bringen — aber es gibt auch selbst heute noch in England Kritiker, die ganz offen aussprechen, der gegenwärtigen englischen Musik fehle das, was innerlich erlebte Kunst von gemachter unterscheide . . .

In Frankreich lesen übrigens einsichtsvolle Köpfe der über alles gemeinen Hetzpresse des Landes gründlich den Text. Auch die „Unsterblichen“ der Akademie bekommen ihren voll gemessenen Anteil ab. Einer von ihnen hat wieder einmal nachgewiesen (um ein dringendes Bedürfnis zu befriedigen), daß Wagners Kunst ganz und gar nichts tauge. Hanswurstige Tenöre schwafeln über Nietzsche und Schopenhauer, von denen sie nie eine Zeile gelesen haben. — Es wird schon so sein, wie Rouanet in der „Humanité“ schreibt: Paris scheint der Verblödung entgegenzugehen — und andere mit der Lichtstadt.

Den Schriftleiter der „N. M.-Z.“ hat es herzlich gefreut, daß *Edinburgher Universitätsprofessoren* den Mut gefunden haben, gegen die schmachvolle Verunglimpfung der deutschen Kultur durch die Entente-Presse eine geharnischte Erklärung zu erlassen, verbinden ihn doch mancherlei Fäden mit der schönen Stadt des John Knox, des schottischen Reformators. Daß in Edinburgh als Nachfolger Oakeleys an der Universität *Fr. Niecks*, der Düsseldorfer und Chopin-Biograph, lebt und wirkt, ist bekannt. Wie mag es solchem Manne, der, obwohl naturalisiert, doch nie die Liebe zur alten Heimat verloren hat, jetzt zumute sein? Es kann nicht verwundern, daß *Th. de Wyzewa* in der „Revue des deux Mondes“ den Erlaß der aufrechten schottischen Gelehrten bekämpfte: er muß wohl die „Schande“ abwaschen, daß er einst auch für die deutsche Kultur eingetreten ist . . . *W. N.*





München. „Don Juans letztes Abenteuer", Oper in drei Akten. Dichtung von Otto Anthes, Musik von Paul Gräner. (Drei-Maskenverlag.) Seit langer Zeit haben wir am Münchener Hoftheater keine Erstaufführung gehabt. Wenn ich von unseres Generalintendanten Oper „Rahab" absehe, die gewissermaßen als Delikatesse bei zwei außergewöhnlichen Anlässen gegeben wurde und des „Parsifal" gedenke, der als Bühnenweihfestspiel jedoch extra statum angesehen werden darf, muß ich bis zu den Tagen des „Fernen Klang", also nahezu 1 3/4 Jahre zurückgehen, um einer Erstaufführung zu begegnen. In diese Zeit fällt nun der schreckliche Krieg, der es gerechtfertigt erscheinen ließ, zunächst von der Aufführung neuer Werke abzusehen. Am 15. Oktober ging Paul Gräners Oper „Don Juans letztes Abenteuer" erstmalig in Szene, nachdem im Vorjahre die Uraufführung des Werkes in Leipzig stattgefunden und Frankfurt a. M. gefolgt war. Von beiden Orten kamen Meldungen über eine günstige Aufnahme. Paul Gräner ist ein Berliner Kind und dort 1873 geboren, einige Zeit wirkte er in Salzburg als Direktor des Mozarteums, nun ist er wieder nach Berlin zurückgekehrt. Mit einigen Kammermusik- und Orchesterwerken ist er bereits erfolgreich hervorgetreten, die in Rede stehende Oper indes bedeutet sein Erstlingswerk auf diesem Gebiete. Da ist denn im voraus zu sagen, daß sich Gräner mit erstaunlichem Geschicke auf diesem Boden bewegt. Mit größerem jedenfalls als sein Textdichter Otto Anthes, der mit dieser Arbeit einen kaum interessierenden, recht lahmen Vorwurf behandelt hat. Das Don-Juan-Problem in neuer Beleuchtung. Der alternde Don Juan, der die Freuden der Welt im Uebermaße genossen, nun an ihnen Ekel empfindet und schließlich am Ende seines Lebens von sich sagen muß, „süß ist's zu sterben, wenn man zu leben nicht gewußt" — ich gestehe, daß mir diese Gestalt nicht sympathisch ist. Ein letztes Abenteuer nach all den Tollheiten früherer Zeiten, natürlich wieder mit der Braut eines anderen, bringt ihn, den Helden der Sinnlichkeit, als den wir ihn kennen, plötzlich zur Erkenntnis wahrer Liebe. Eine Art Altersversicherung vom Senilismus diktiert. Don Juan ist ein anderer geworden. „Die Bosheit der Natur hat auch ihm grinsend ihre Allmacht gezeigt" — statt jugendlich-feuriger Liebeleien gibt es philosophische Betrachtungen, die nicht immer kurzweilig anmuten, statt Sekt nur noch Apfelsinen. Die Zeiten haben sich geändert. So ist denn das Textbuch nicht gerade eine rühmenswerte Unterlage, wenigstens für mich nicht. Gleichwohl bietet sie dem Komponisten vielfach Gelegenheit zu wirksamer Betonung, und Gräner hat davon verständigen Gebrauch gemacht. Seine Sprache ist immer vornehm und gewählt, er buhlt nicht um populären Erfolg, seine Harmonik ist interessant und die Behandlung des Orchesters farbenreich und im Klange prächtig und edel. Die konzise Fassung der Höhepunkte der Handlung läßt Gräners sicheren Blick und seine Begabung für Bühnenwirkungen besonders erkennen. Nicht das gleich Günstige ist von der melodischen, lyrischen Linie zu sagen; nur selten nimmt sie den Hörer durch Wärme und Innerlichkeit gefangen. Glutvolles, hinreißendes Empfinden kann natürlicherweise in dieser verbrauchten Don-Juan-Luft niemand erwarten, aber die melodische Erfindung scheint mir überhaupt nicht die stärkste Seite im Schaffen Gräners zu sein. Gewiß sind Anläufe zu breiter lyrischer Entfaltung vorhanden, aber es bleibt bei diesen Versuchen, denn Gräners Kraft reicht nicht aus, den Stoff nach allen Seiten zu bemeistern. Er ist in erster Linie Kolorist wie Schreker; als solchem gelingt es ihm, in höchst stimmungsvollen Augenblicken zu fesseln; hier bieten namentlich der zweite und dritte Akt viel des Schönen. Das ganze talentvolle Werk steht unter dem Einflusse von Richard Strauß, insbesondere dessen „Elektra"; sein Vorbild läßt sich mehr als einmal nachweisen. Aber Gräner ist weniger genialisch, seine Musik gemäßigter Strauß; Stellen, welche die Opposition der berufenen Schützer des Schönen herausfordern, kommen bei ihm nicht vor, alles bewegt sich vielmehr in bewährten soliden Bahnen. So steht das Werk auf dem Boden eines gesunden Modernismus mit seinen Vorzügen, seinen Schwächen und darf als eine Arbeit von Ernst und vielem Können angesehen werden. Die Münchener Hofbühne hatte das Werk glänzend herausgebracht und der Komponist wird mit der Aufführung wohl zufrieden gewesen sein. Unser geistvoller *Bender* schuf in der Wiedergabe der Titelpartie ein nicht zu übertreffendes Kabinettstück vollendeter Kunst. Ihm zur Seite stand die Vertreterin der zweiten Hauptpartie Frl. *Krüger*. In kleineren Rollen konnte man manch schönes Material, manch tüchtige Leistung bewundern. Hofkapellmeister Heß war dem Werke ein ebenso zuverlässiger als begeisterter Führer. Szenisch war, wie wir es hier gewohnt sind, für reichste Ausstattung gesorgt worden, kostümlich jedoch hatte man sich anscheinend nicht auf einen bestimmten Stil festgelegt. Warum aber auch schrieb der Dichter: „Zeit: wann ihr wollt"? War die Stimmung des vollbesetzten Hauses nach dem ersten Akte noch ein wenig flau, so wuchs das Interesse im weiteren Verlaufe, so daß der anwesende Komponist sich verschiedene Male zeigen konnte; es darf also von einer herzlichen Aufnahme gesprochen werden. Prof. *Heinrich Schwartz*.



— *Ludwig Strakosch*, der jetzt in Hamburg als Gesanglehrer wirkt, wurde am 1. November 60 Jahre alt. Der Künstler gehörte 25 Jahre der Bühne an, und seine Konzertreisen führten ihn häufig nach London und Bukarest. Als Gesanglehrer erfreut sich Ludwig Strakosch großer Beliebtheit. Zu seinen Schülerinnen gehören u. a. Hedwig Kaufmann und Delia Reinhardt von der Münchener Hofoper.

— Die Münchener Hofoper läßt auf Pfitzners „Armen Heinrich" die seit 1906 nicht gehörte „Rose vom Liebesgarten" folgen.

— An die Stelle des zu den Fahnen gerufenen *G. Heuer* ist *Karl Ehrenfeld* als Leiter des städtischen Orchesters in Augsburg getreten. Ehrenfeld war bisher in Lausanne tätig.

— Am Königl. Theater in *Kopenhagen* ging *Wilhelm Kienzls* „Evangelimann" zum ersten Male in dänischer Sprache in Szene. Ein bis auf Einzelheiten vollendetes neues Werk Kienzls, die musikalische Komödie „Das Testament", wird noch in dieser Spielzeit in Wien zur Aufführung gelangen.

— Dr. *Hans Huber* (Basel) hat eine neue Oper vollendet, die vom Berner Stadttheater zur Uraufführung angenommen worden ist: „Die schöne Belinda und das Ungeheuer". Dem Texte Bundis liegt ein Engadiner Märchen zugrunde.

— *Hans Ludwig Kormann* komponierte eine Tanzfantasie „Die Odaliske" auf einen dichterischen Entwurf von W. Goetz.

— *Pfitzners* neue Oper „Palestrina" wird voraussichtlich erst im Winter 1916/17 zur Uraufführung gelangen.

— *Max Bruchs* „Heldenfeier", die durch Siegfried Ochs mit dem Philharmonischen Chor in Berlin und in Dresden unter Prof. Richter erfolgreich zur Aufführung gelangt ist, erscheint demnächst bei F. E. C. Leuckart (Leipzig).

— Dr. *Hans Haym* in Elberfeld beging sein 25jähriges Jubiläum als Leiter der Konzertgesellschaft und des Gesangvereins. Haym hat die großen Chorkonzerte zu einer über die örtlichen Grenzen hinausreichenden Bedeutung gebracht. Ebenso hat der auch als Komponist mit Ehren zu nennende Künstler mit Erfolg volkstümliche Symphoniekonzerte gegeben.

— *Henri Marteau* ist aus dem Lehrkörper der Königl. Hochschule in Berlin, dem er als Lehrer des Geigenspieles seit 1908 angehörte, ausgeschieden.

— *Schattschneider* (Görlitz) hat einen Volkschor begründet, dem bereits über 400 Mitglieder angehören.

— Als Leiter der Warschauer Oper wurde *Peter Maszynski* berufen.

— *Albert Meyer*, der hochverdiente St. Galler Kapellmeister, ein Schüler des Stuttgarter Konservatoriums, tritt nach nahezu 50jähriger treuer Kunstarbeit in den Ruhestand.

— Der Pianist *Fritz Malata* vom Kölner Konservatorium erhielt das diesjährige Mendelssohn-Staatsstipendium.

— Zum städtischen Musikdirektor in Luzern wurde der Holländer *Richard Boer* gewählt. Boer ist 1890 geboren, war Schüler von Mengelberg, H. Bauer (Paris) und des Konservatoriums in Köln und siedelte später zur weiteren Ausbildung nach Berlin über.

Zum Gedächtnis unserer Toten.

— *Kurt Gorn*, seit 1912 Hof- und Domorganist zu *Braunschweig*, starb am 5. Oktober, kaum 30 Jahre alt, in Davos, wo er Heilung von einem heimtückischen Lungenleiden gesucht hatte. Als Organist, Theoretiker und Klavierlehrer hinterläßt der edle, bescheidene, liebenswürdige Künstler eine Lücke, die sehr schwer auszufüllen ist. In Leipzig geboren, besuchte er die berühmte Thomasschule und wählte nach kurzen juristischen Studien an der dortigen Universität die Musik als Lebensberuf; von den Lehrern des Konservatoriums gewannen *Karl Straube*, *Max Reger* und *J. Pembaur* besonderen Einfluß auf den talentvollen, strebsamen, gewissenhaften Jüngling. Von ersterem hierher empfohlen,

entfaltete er bald eine wahrhaft bahnbrechende Wirksamkeit. Die von Furtwängler und Hammer (Hannover) gebaute neue Orgel mit 85 klingenden Registern, 19 Koppelungen, allen möglichen modernen Errungenschaften und einem Fernwerk mit 10 Stimmen entsprach seinen Wünschen und Zwecken; er veranstaltete Konzerte, die bald zu den besuchtesten und genußreichsten der Residenz gehörten. Ohne jede Mitwirkung fesselte er durch sein vollendetes Spiel den Hörer, denn er beherrschte die gesamte Literatur auch des Auslandes bis auf die Gegenwart. Bach war und blieb aber sein Ideal. Um das große Publikum für die ernste Kunst zu gewinnen, veranstaltete er Volkskonzerte zu kleinen Preisen (10 Pf.), und siehe da: die weiten Hallen des altehrwürdigen Gotteshauses Heinrichs des Löwen füllten sich oft bis auf den letzten Platz. So wurde der berühmte Leipziger Thomaskantor hier volkstümlich. Die Solisten konnten sich keinen besseren Begleiter am Klavier wünschen, die Schüler lohnten ihm den Unterricht mit rührender Anhänglichkeit. *E. St.*

— Musikdirektor *Joseph Pletzer* in *Lörrach* ist am 26. Oktober im Alter von 48 Jahren nach unermüdlicher Tätigkeit gestorben.

— In Madrid starb der in den sechziger Jahren als Wunderkind hochgefeierte Pianist *Karl Beck* aus Schweighofen in der Pfalz. Seit 1871 war er, Schüler von Mathias in Paris, in Spanien ansässig, wo er sich als Chopin-, Schumann- und Liszt-Spieler ehrenvoll bekannt machte. Beck hat, obwohl spanischer Staatsbürger geworden, treu am Deutschtume gehangen, was zahlreiche Legate seines Testamentes beweisen.

— *August Bungert* ist am 26. Oktober in Leutesdorf am Rhein gestorben. Im kommenden Jahre, am 14. März, wäre er 71 Jahre alt geworden. Es widerstrebt mir, den Kindheitserinnerungen mit dem Entschlafenen verbinden, die das spätere Leben trübte, selbst dem Toten einen Nachruf zu schreiben. Unsere Leser finden eine Würdigung Bungerts von Max Chop an anderer Stelle dieses Heftes.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— „Heldenfeier", ein aus ernsten und heiteren Volks- und Soldatenliedern bearbeitetes zwölfsätziges Chorwerk von *Max Bruch*, hatte bei der Uraufführung durch das Berliner Philharmonische Orchester und den Philharmonischen Chor starken Erfolg.

— In *Essen* wurde „Notre Dame", Oper von *Franz Schmidt*, mit großem Beifall aufgenommen.

— *V. Nováks* „Burgkobold" hatte bei seiner Uraufführung in *Prag* starken Erfolg.

— *Eyslers* Operette „Wenn zwei sich lieben" fand im Theater an der Wien günstige Aufnahme.

— *Franz Lehárs* neueste Operette „Der Sterngucker" ist von Montis Operettentheater zur Aufführung erworben worden. Das Stück wird in Berlin unmittelbar nach der Wiener Premiere in Szene gehen. Selbstverständlich!

— Die Uraufführung von *Reinhardts* Operette „Die erste Frau" im Wiener Karltheater fand freundliche Aufnahme.

— *Rudolf Gfallers* Operette „Der dumme August" soll in Altenburg zur Uraufführung kommen.

— Von *Gerhard Bunk* in Dortmund wird in der Kölner Musikalischen Gesellschaft ein Konzertstück für Klavier und Orchester zur Uraufführung gelangen.

— *Herm. Ungers* Rachelied (Geibel) wurde durch den Chor der Kreuzkirche in Dresden erfolgreich zur Uraufführung gebracht.

— In München wird durch Walter eine „Musik am Abend" von *Paul Gräner* zur Erstaufführung kommen.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Der *Münchener Konzertverein* hat sich, wie wir zu unserem Bedauern hören, aufgelöst.

— Zu unserer Bemerkung über den *Wirtschaftlichen Verband konzertierender Künstler* auf S. 16 des ersten Oktober-Heftes sei ergänzend bemerkt, daß eine *Konventionalstrafe* in den Bestimmungen vorgesehen ist. Und zwar nicht nur eine Strafe von 20 M. für jeden Fall, sondern sogar die Androhung der Ausstoßung aus dem „W. V. K. K." Man könnte einwenden, daß dieser Ausschluß für viele Künstler gar nicht schlimm sei; aber von den über 500 zählenden Mitgliedern des „W. V. K. K." gehören fast alle einem der drei nachstehenden Vereine an: dem Dresdener Tonkünstlerverein, dem Musikpädagogischen Verein und dem Dresdener Musiklehrerinnen-Verein. Diese haben nun bestimmt, daß ein Verstoß gegen die Satzungen auch den Ausschluß aus ihren Vereinen bedeute. Es bedarf keiner näheren Ausführung, daß es für einen Künstler schwerwiegende Folgen hat, wenn er z. B. aus dem „Tonkünstler-Verein" ausgeschlossen wird. Ein Ausschluß aus dem „Musikpädagogischen Verein" hätte außerdem noch sehr unangenehme finanzielle Folgen. — Um nochmals zu betonen, worauf es ankommt: Kein Künstler leihe seine Dienste, ohne eine Entschädigung für seine Arbeitsleistung zu verlangen. Im allgemeinen auch bei Wohltätigkeitsveranstaltungen nicht. Spendet er den armen Verwundeten von seiner Kunst, so wird er das gerne tun, ohne sich honorieren zu lassen. Aber den Lockrufen aller derer, die selbst oft nichts weiter tun, als über die Zeit und das Können Anderer zu verfügen, sollte er die bestimmte Forderung wenn nicht eines Honorars so doch einer Entschädigung vorhalten. Was ist das für eine verrückte soziale Maßnahme, Anderen aus der Arbeitsleistung der Künstler, die unter der schweren Zeit mit am meisten zu leiden haben, Gewinn zu verschaffen! Wäre derlei eine vereinzelte Erscheinung, so könnte man über sie hinwegsehen. Aber es handelt sich um einen aller Orten eingerissenen Unfug, der nachdrücklich bekämpft werden sollte und mehrmals schon erfolgreich bekämpft worden ist. Künstler, werde hart und wahre das Ansehen deines Standes!

— Die Mitglieder des *Stuttgarter Musikpädagogischen Verbandes* fanden sich am 16. Oktober zu einer Sitzung zusammen. Es konnte dabei die erfreuliche Tatsache zur Sprache gebracht werden, daß die Hilfskasse des jungen Vereines imstande war, Zuwendungen an unterstützungsbedürftige Musiklehrer im Gesamtbetrage von annähernd 1000 M. zu ermöglichen. Dem belehrenden Teile galt ein Vortrag Musikdirektor *Kochs* über die Beziehungen zwischen Wort- und Tonsprache. Der Vorsitzende, *A. Eisenmann*, berichtete über Ausschußarbeiten zur äußeren und inneren Organisation. In Bälde soll die erste Flugschrift des Vereines erscheinen. Ueber ihren Inhalt gab *Oskar Schröter* nähere Auskunft; sie soll zur Aufklärung über die ernsten Bestrebungen des Verbandes dienen.

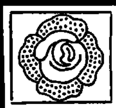
— In Luzern tagte der *Schweizerische Musikpädagogische Verband*. Seine Prüfungsdiplome wurden durch fast alle Kantonsregierungen anerkannt. E. Isler besprach Mißstände im Musikbetriebe, gegen die der Verband zu Felde ziehen will.

— Zu dem Aufsatze „Eine Gefahr für die deutsche Musik" in Heft 1 der „N. M.-Z." sind der Schriftleitung allerlei zustimmende Aeußerungen zugegangen. Wesentlich Neues haben sie jedoch nicht gebracht, so daß — vorläufig wenigstens — die Frage auf sich beruhen bleiben möge. Wenn eine dieser Zuschriften übrigens betont, daß ein Teil der Schuld an der Schwierigkeit für die nicht führenden Tondichter, zur Aufführung und Anerkennung ihrer Werke zu gelangen, bei den Verlegern zu suchen sei, die den Markt mit Minderwertigem überschwemmten, so ist darauf zu erwidern: den Musikverlag trifft dieser Vorwurf erst in zweiter Linie; zunächst trifft er die Dilettanten, die sich gedruckt zu sehen wünschen und einem Verleger für diesen edlen Zweck gerne recht hohe Summen bezahlen. Daß der Verleger ein Geschäft machen will, ist ihm als Kaufmann am Ende nicht zu verübeln. Freilich dürfte nicht jeder Schund, wenn nur für ihn bezahlt wird, veröffentlicht werden. Aber wie da eingreifen? Ich glaube längst nicht mehr daran, daß die Vereine zur Verbreitung guter und billiger Schriften oder die Volksbibliotheken den Geschmack der Allgemeinheit dauernd günstig beeinflussen können, mag auch der einzelne für das Gute und Schöne gewonnen werden können. Das aussprechen, heißt selbstverständlich den Kampf gegen das Schlechte nicht aufgeben.

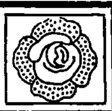
— In der Ausstellung deutscher Kunst des 19. Jahrhunderts zu Leipzig befindet sich ein Bild *Beethovens* von der Hand G. F. Waldmüllers, das durch seinen Gegenstand wie durch den Meister des Werkes gleichermaßen Aufmerksamkeit verdient und jetzt durch Veröffentlichung in der Seemannschen „Zeitschrift für bildende Kunst" weiteren Kreisen zugänglich gemacht wird. Das Bildnis stammt aus dem Jahre 1823 und nimmt in der Reihe der Beethoven-Bildnisse einen bedeutenden Platz ein. Aeußerlich schlicht und von knapper Prägung, ist es, wie Hermann Voß über das Werk schreibt, voll innerer Kraft. Waldmüller gewinnt den überwältigenden Eindruck seines Beethoven ausschließlich aus dem konzisen, tektonischen Aufbau des breiten mächtigen Kopfes, in dessen schwere Masse die zusammengepreßten Lippen und der tief forschende Blick des Auges die geistige Belebung tragen. Kein Gegensatz kann stärker sein als der zu dem bekannten Beethoven-Bildnisse Stielers, das ganz auf die äußerliche Wirkung gestellt ist und das besitzt, was man zu jener Zeit unter blühendem Kolorit verstand. *(M. N. N.)*

* * *

Musikbeilage zu Heft 4. Wir bieten unseren Lesern heute drei Lieder ganz verschiedener Art und Anlage. Der Komponist der „Taube" ist der Stuttgarter *M. Lang*, der in Freiburg Kapellmeister war und nun Kriegsdienst tut; *Hans Ganßer*, der Verfasser des „Kriegswetterberichtes". ist Lehrer in Stuttgart; über *M. Vogels* „Gebet" (der Tonkünstler ist Lehrer am Konservatorium in Karlsruhe) wurde neulich (irrtümlicherweise) schon kurz gesprochen. Wir überlassen es unser n Lesern, sich selbst über den verschiedenen Charakter der Lieder aufzuklären, was keineswegs schwierig, aber durchaus nicht ohne Reiz ist.



Roman-Beilage der Neuen Musik-Zeitung



Schicksal.

Roman von LIZZIE LANDAU.

(Fortsetzung.)



Der Einzelunterricht ist für Gerda unstatthaft, Franz," sagt Anna, als sie eine halbe Stunde später aus dem Kinderzimmer kommt. „Sie wird dadurch überempfindlich." — Franz rückt die Brille auf seine Stirn herauf und blinzelt in die behagliche Hängelampe hinein.

„Dann suche ihr einen Zirkel, lieber Schatz, so etwas läßt sich doch finden; alles, was das Mädchen anbetrifft, wird bei dir immer zur Staatsaktion."

„Ja, aber diese Frage muß in Ruhe überlegt werden."

„Das kannst du doch mit deinen Freundinnen und einigen Lehrern tun."

„Ich tu' es lieber mit dir."

„Ich aber nicht." Franz hat seine Brille heruntergerutscht und steckt bereits wieder in seiner Abendzeitung.

So stehen die Dinge, als sich Anna nach dem Zirkel für Gerda umsieht, der sich auch bald findet. Gerda begrüßt diese Abwechselung in ihrem einsamen Unterricht mit großer Freude. Die Stunden außer Hause, die anderen Mädchen, die verschiedenen Lehrer und Lehrerinnen, das alles erhöht den Reiz der Neuheit.

Allerdings tut zuerst die Angst der erwartungsvollen Freude großen Eintrag. Sie denkt an ihre unglückliche Tanzstunde und fürchtet sich unsäglich vor ihren Gefährtinnen. Soll sie wiederum einsam und verlassen unter den anderen sitzen? Ihre Angst ist jedoch unbegründet; obwohl ihre Kameradinnen zwei Jahre älter sind, kommen sie ihr sehr freundlich entgegen und so fühlt sie sich am ersten Tage schon gar nicht fremd, trotzdem sie in der Nacht vorher vor lauter Aufregung kein Auge zutun kann.

Es ist ihr ein Genuß, die langersehnte Schulmappe auf dem Rücken tragen zu dürfen, und auch das Frühstückstäschchen gewährt ihr eine ungetrübte Freude, solange nicht gerade eine Milchflasche darin zu finden ist. Wie ein richtiges Schulmädchen kommt sie sich vor, wenn sie jetzt täglich in ihrem grauen Mantel mit den nötigen Schulrequisiten durch die herbstliche Tiergartenstraße wandert.

Von ihren Mitschülerinnen ist ihr nur eine wirklich sympathisch, ein sehr hübsches Mädchen mit großen blauen Augen und regelmäßigen Zügen. Ueberhaupt vermag es Gerda nie, sich mit einem häßlichen Menschenkinde zu befreunden.

Als Gerda Sophie kennen lernt, bewundert sie dieselbe rückhaltlos. Ein solcher Grad von Vorzüglichkeit war ihr bis jetzt nur in Büchern begegnet, denn auch ihre Schwestern lassen, was Betragen, vornehmlich was Ordnung und Fleiß anbetrifft, recht viel zu wünschen übrig. Dann fängt aber dieses, über allen Tadel erhabene Kind an, sie zu langweilen, besonders weil es ihr ewig von Lehrern und Angehörigen als Beispiel vorgehalten wird. Es wäre Gerda entschieden viel behaglicher gewesen, wenn Sophie auch einmal gefehlt hätte. Das geschieht indessen nie und so muß sie sich an dieses wandelnde Vorbild gewöhnen. Nach und nach beginnt sie auch Sophiens zahlreiche guten Eigenschaften zu schätzen und die beiden Mädchen bleiben zeitlebens Freundinnen. Ihre anderen Mitschülerinnen ziehen in kaleidoskopartigen Bildern an ihr vorüber. Es kommen deren mehrere, die aber gewöhnlich nach einiger Zeit wieder ausscheiden. Nur Sophie und Gerda sind dauernd zusammen. Da ist zunächst Lotte, der Typ des Berliner Schulmädchens, begabt und schnodderig. Sie würzt den Unterricht durch flotte Antworten und die Pausen durch witzige Erzählungen. Bei den Lehrern ist sie nicht sonderlich beliebt, aber ihre Mitschülerinnen unterhalten sich ausgezeichnet mit ihr, ohne sie jedoch zu schätzen. Dann ist noch die arme Eva, ein trauriges, minderbegabtes Wesen aus bescheideneren Verhältnissen. Die scharfsinnige Lotte hat sofort herausgefunden, daß Eva anderen Kreisen entstammt als sie. Das arme Kind mochte es wohl selber schon empfunden haben, als es zum ersten Male Sophies elterliche Wohnung betrat. Nun wird es täglich von Lotte nach seiner Lebensweise ausgefragt und die anderen Mädchen weiden sich an seiner Verlegenheit. Eigentlich hätten Gerdas üble Erfahrungen aus der Tanzstunde sie dazu bewegen sollen, mildherziger gegen die einsame gequälte Eva zu sein. Evas Not weckt in ihr nur das Herrentier, das bis jetzt geschlummert hatte. Außerdem ist sie geschmeichelt, weil ihr Lotte unverhohlen zeigt, daß ihr der ganze Zuschnitt des Lessingschen Hauses imponiert, sie sieht zum ersten Male, daß es Vermögensunterschiede gibt.

Aber sie schleift sich im Verkehr mit den anderen Mädchen etwas ab. Ihre übergroße Empfindlichkeit bessert sich, sie hat auch gelernt, ihre Untüchtigkeit einzusehen.

Trotz ihrer geringen Leistungen sehen sie ihre Lehrer gern. Es ist in Gerda ein gewisser Schwung, der auf eine abgerundete Persönlichkeit schließen läßt.

Für eine Lehrerin schwärmt sie, nachdem sie sich in den immerhin recht milden Schulzwang eingewöhnt hat. Von jeher hat sie sich ihrem Menschenkultus mit großer Intensität hingegeben und diese Eigenschaft verschärft sich mit dem zunehmenden Alter. Bald hat sie für nichts anderes Sinn, wo sie geht und steht, denkt sie an den Gegenstand ihrer Verehrung, liebt die Schule brennend und ist unglücklich, wenn sie krankheitshalber fehlen muß.

Würde man Gerda bitten, für Fräulein K. ins Wasser zu springen, sicherlich täte sie es, aber sie kann sich trotz ihrer Verehrung nicht dazu bringen, in den Stunden aufzupassen. Oftmals wird sie von ihrer Lehrerin ertappt und sehr scharf gerügt, ohne daß dieselbe ahnt, daß Gerda selbst in ihrer Gegenwart von ihr träumt.

Das ist der letzte tiefere Eindruck, den Gerda aus ihrem Unterricht erhält, denn jetzt bei Beginn der Backfischjahre tritt die Schule ganz in den Hintergrund und ihr Leben erfährt einen großen Umschwung.

Siebentes Kapitel.

Zu Hause bleibt sich Gerda immer gleich: still und verschlossen trotz aller neuen äußeren Eindrücke. Eine ständige innere Schwermut durchzieht ihr Leben wie ein grauer Faden und läßt keine wirkliche Daseinsfreudigkeit aufkommen. Ihre Pflegemutter hatte so große Hoffnungen auf den gemeinsamen Unterricht gesetzt und ist erleichtert, wenn Gerda zuweilen von den Gefährtinnen aufgerüttelt wird, aber ihre heiteren Stimmungen sind nur von kurzer Dauer. Daß ihre Kümmernisse nicht greifbarer Gestalt sind, sieht die sorgende Anna, ahnt aber nicht, welche große Rolle der Kampf mit dem Objekt in Gerdas Aengsten spielt. Das Mädchen krankt an seiner körperlichen Unbeholfenheit und dieselbe wurzelt tiefer, als es den Anschein hat. Diese manuelle Ungeschicklichkeit ist nicht rein körperlicher Art, sondern rührt von Gerdas ganzer Auffassung her. Sie lebt nur nach innen. Ihre Augen sind ein unverbrauchter, unbrauchbarer Sinn, sie vermag mit ihren Händen nichts anzufangen, weil sie mit ihren Augen nicht sieht, worauf es ankommt. Ihre Verrichtungen fordern den Spott ihrer Angehörigen heraus, aus Furcht vor dem Hohn vermeidet sie jede Handreichung, die ein anderer an ihrer Stelle verrichten kann. Ihr Unglück besteht darin, daß sie diese Schwäche empfindet, ohne derselben Abhilfe schaffen zu können . . .

Gerdas musikalische Bildung wird nach wie vor von Herrn Schmidt geleitet, d. h. der Unterricht gleitet an ihr ab wie das Wasser auf den Federn einer Ente, aber sie bekommt Klavierstunde. Seit mehreren Jahren hat sie nicht mehr phantasiert, ist die Musik aus ihrem Leben gestrichen, aber ihre pianistischen Studien sind so weit gediehen, daß sie die Hand jetzt richtig hält und Herrn Schmidts Kompositionen: Zuavenmärsche, polnische Tänze erträglich spielen kann, dazu kommen noch Stücke von Scharwenka und Wilm, das sind ihre musikalischen Kenntnisse. Daß sie in technischer Hinsicht herzlich wenig gelernt hat, liegt an ihrer Unbegabtheit, und daß es außer den oben genannten Tonsetzern noch Meister wie Haydn, Mozart und Beethoven gibt, scheint ihr Lehrer angesichts ihrer Talentlosigkeit völlig vergessen zu haben. —

Dagegen entspricht Marie seinen Wünschen. Ihre geschickten Fingerchen werfen seine Werke mit einer gewissen Fertigkeit hin, die ihn mit großer Genugtuung erfüllt.

„Die ist begabt!" ruft er oft entzückt von ihrer niedlichen Passagentechnik aus, und auch Freunde und Angehörige bewundern Mariechen.

„Dabei macht es mir gar kein Vergnügen," erklärt sie oft, wenn sie mitunter viermal hintereinander dieselben drei Stückchen vorgetragen hat. Daß sie weder Gehör noch musikalisches Gefühl besitzt, hat keiner bemerkt. —

Und für Gerda ist die Musik verloren gegangen, seit sie ihre Freuden und Schmerzen nicht mehr vertonen darf. Sie ist wie jemand, der früh ins Ausland geschickt wurde und seine Muttersprache in der Fremde vergißt. Da findet sie einmal ihre schon fast versunkene Welt in der Wirklichkeit wieder.

An einem würzigen Sommerabend, als sie durch die Felder nach Hause geht, kommt ein Trupp Dorfkinder vorbei und aus den jungen Kehlen tönt frisch und vielstimmig „Gold'ne Abendsonne". Vor Gerda liegt der sinkende Sonnenball und taucht den ganzen Himmel in ein Feuermeer . .

Die Tränen schießen ihr in die Augen; wie paßt das Lied zur Sonne, zum Abendhimmel, zu den Feldern, zu ihr. — Sie kehrt tief ergriffen in den Park zurück. Im Rondell rauschen die Eichen so wiegenliedheimlich. Gerda wird es immer wärmer ums Herz. Sie steht still — vom Schlosse her klingt ihr aus den offenen Fenstern Musik entgegen. Richtig, das ist der Logierbesuch, die junge Dame, die so hübsch singt! Ganz leise schlüpft Gerda unter das Fenster und hört: „Schwesterchen, Schwesterchen, warum bist du so bleich?" Zitternd steht sie und lauscht, bis das arme Schwesterchen sich zu Tode tanzt, weil sein Liebster eine andere genommen hat . . .

Gerda kauert jetzt unter dem Fenster. Ach! könnte sie das noch einmal hören, nur noch ein einziges Mal das Lied vom bleichen Schwesterchen. Sie kommt gar nicht darüber hinweg . . .

Aber jetzt singt die junge Dame etwas ganz anderes. Darum will sie lieber fortgehen, um an das Schöne denken zu können. Gerda läuft in den Park zurück. Die Sonne ist untergegangen. Am Himmel sind nur noch einige rote Streifen . . . Sie atmet hoch auf. Wie schön ist doch so vieles — schön, groß und traurig!

Tagelang muß sie an jene Stunde denken, die ihr so unendlich viel geschenkt hat . . . Seitdem liebt sie die Volkslieder. Ein neues Verständnis geht ihr auf für die schlichten alten Weisen, die gradwegs dem Herzen des Vaterlandes entquellen. Wie eine einzige große Seele kommt ihr dieses Volk vor, das für Freude und Leid einen so reichen Liederschatz geschaffen hat. Und seit dieser zweifachen Offenbarung singt sie diese Lieder mit ungeübter Stimme, aber sich zu Dank. Das ist Gerdas erster Schritt, ihre Rückkehr zur Tonkunst. —

Einige Monate später wird sie ins Konzert geführt und hört Beethovens Pastoralsymphonie. Sie fühlt sich auf das Land versetzt, liegt im Wald und träumt in den Himmel hinein. Um sie herum die klingenden Symbole des Hochsommers: das Brummen der Dreschmaschine und Summen der Insekten und die schöne Jahreszeit zieht vor ihren Augen vorüber. Der Juli, für den sie eine besondere Liebe hat, weil die Erfüllung in ihrer ganzen Schönheit auf ihm liegt: Alles ist reich, üppig und farbenprächtig. Der Sommer zeigt sich in seiner herrlichsten Vollkommenheit, der August die Uebersättigung und der September, der schon eine leise Wehmut fühlen läßt, die im Oktober in Resignation ausklingt. Das alles sieht sie und ist restlos glücklich. Das ist wieder ihre eigene Musik, so wie sie dieselbe fühlt und versteht. „Die Ankunft auf dem Land" hat sie sich noch heiterer vorgestellt und auch die „Szene am Bach" entspricht nicht ganz ihrer Erfahrung, dagegen sagt ihr das Bauernfest in seiner ausgeprägt rhythmischen Gestaltung durchaus zu. Das Gewitter reißt sie zu jäher Begeisterung hin, und der darauf folgende Hirtengesang versetzt sie in eine lichte harmonische Stimmung. Verklärt und andächtig, als träte sie aus der Kirche, verläßt sie den Saal. Ihre Seele ist nunmehr erwacht. Saiten, die so lange verstummt waren, fangen an zu schwingen. Gerda sagt nichts — sie hat zu viel erlebt! —

Bald darauf reisen Lessings an die See, wo Gerda meistens an der Kurkapelle zu finden ist. Mit angehaltenem Atem lauscht sie den Darbietungen der Berliner Philharmoniker, die dort unter Kunwalds Leitung spielen. Jetzt erst geht ihr das Verständnis für abstrakte Musik auf. Als sie sich früher dem Phantasieren hingab, hielt sie die Tonkunst nur für einen Ausfluß verschiedener Stimmungen — natürlich war diese Ansicht unbewußt. Jetzt kommt ihr plötzlich eine heiße Liebe zur Form, zu der vom Rhythmus bedingten gewaltigen Architektonik eines Tongebäudes, und plötzlich wird sie sehend und hörend.

Zu derselben Zeit vertieft sie sich in eine Haydn-, Mozart-, Beethoven-Biographie. Darauf kauft sie Sonaten von Haydn und beginnt sofort ohne jede Anleitung die D dur-Sonate, die sie zufällig von einem Knaben hört und die ihr besonders gefällt, im Musikzimmer des Hotels zu studieren. Sie bringt den ersten Satz vor der Heimreise schlecht und recht zustande.

„Gerda wird musikalisch," meint ihre Pflegemutter, übersieht aber ganz den veränderten Ausdruck in Gerdas Augen.

„Jetzt freue ich mich immer auf den kommenden Tag, weil ich etwas Schönes zu lernen habe," schreibt sie damals in ihr Tagebuch. —

Eigentlich hätte man glauben können, daß sich Herr Schmidt über Gerdas neuerwachten Eifer freuen würde. Das ist indessen nicht der Fall. Er macht es sich vielmehr zur Aufgabe, sie möglichst zu entmutigen und sagt, als sie offen von dem Glück spricht, das sie jetzt in der Tonkunst findet:

„Du verwechselst deine plötzliche Freude an der Musik mit dem Talent für diese Kunst. Du bist gar nicht begabt, du stehst in dem Vorraum eines Heiligtums, in welches du nie eindringen wirst."

Gerda schweigt dazu. Verwundert sieht er sie an, er hat einen heftigen Widerspruch erwartet, trotzdem sie sich in der neunjährigen Unterrichtszeit niemals widersetzt hat.

Zu Anna Lessing sagt er nachher auch: „Auf Gerdas musikalischen Eifer würde ich weiter keinen Wert legen, sie ist so wenig begabt, wie Marie talentvoll ist." Und Anna glaubt ihm wie gewöhnlich . . .

„Kinder, heute besucht mich eine sehr große Künstlerin, möchtet ihr kommen, Frau Edith Anders ‚Guten Tag' sagen?"

Die Familie sitzt beim Mittagessen, als Anna die Frage stellt.

„Was ist denn das für eine?" erkundigt sich Mariechen, indem sie geschickt ihre Teltower Rübchen unter dem Hammelfettrand versteckt; in solchen Kunststückchen ist Marie groß, sie läßt immer alles stehen, was die anderen aufessen müssen, namentlich Hammelbraten mit besagten Rübchen. —

Anna Lessing übersieht geflissentlich Maries Zauberleistung und antwortet statt dessen:

„Eine berühmte Klavierspielerin."

„Ach ja, wir wollen doch!" rufen die Kinder erfreut, die sich offenbar etwas äußerst Merkwürdiges unter einer Künstlerin vorstellen. —

Am Nachmittag stehen sie in ihren Sonntagskleidern da und warten auf das Klingelzeichen, das sie herunter rufen soll. Jetzt ist es so weit. Im Gänsemarsch machen sie sich auf den Weg und strecken pflichtschuldig der fremden Dame die Hände entgegen.

„Du, die sieht doch wie alle anderen Leute aus," flüstert Marie Gerda ziemlich hörbar ins Ohr; diese nickt nur. Gewiß, die Dame trägt ein einfaches blaues Straßenkleid und dazu ein rotes Barett, wie jede andere — aber wie schön und gütig sind ihre Augen. Gerda muß sie immerzu ansehen . . .

„Na, welche von euch spielt mir etwas vor?" fragt Frau Anders lächelnd.

„Das ist unsere Pianistin," präsentiert Anna Marie.

„Also, laß mal hören!" Die Künstlerin deutet auf das benachbarte Musikzimmer und die kleine Gesellschaft begibt sich hinein . . .

Marie setzt sich gehorsam auf den Stuhl und gibt ihr „Tänzchen im Freien" zum Besten. Das Vorspielen ist ihr gräßlich, aber sie ist es gewöhnt und sie beendigt ihr Stück ohne Anstoß.

„Ganz niedlich; du hast nette Fingerchen," die Pianistin klopft ihr ermutigend auf die Schultern. „Macht es dir auch Spaß?"

„Eigentlich nicht," gesteht Marie ehrlich ein.

„Du bist wenigstens offen," lacht die Künstlerin, und das Gespräch wird vom Diener unterbrochen, der den Tee meldet.

Jetzt sitzen sie alle um den Tisch herum und Gerda hat gegenüber Platz genommen, um in die schönen, braunen Augen sehen zu können. Edith Anders fängt den Blick auf.

„Bist du denn gar nicht musikalisch?" fragt sie plötzlich. Gerda hat die Frage nicht erwartet. Sie errötet heiß und weiß keine Antwort. Anna kommt ihr zu Hilfe.

„Gerda hat neuerdings Freude an der Musik, aber Marie ist begabter," erklärt sie.

Frau Anders betrachtet aufmerksam den Backfisch mit den ernsten, hungrigen Augen.

„Du wirst mir nachher etwas vorspielen," entscheidet sie.

„Ich kann nichts," stammelt Gerda in tödlicher Verlegenheit.

„Das macht nichts!" — Eine Minute hält sie Gerdas Blick fest, dann spricht sie von etwas anderem. Als alle aufstehen, geht Edith Anders auf Gerda zu und faßt ihre Hand:

„Komm," sagt sie leise, aber bestimmt. „Ich möchte Gerda allein hören," wendet sie sich dann zu Anna und diese verläßt sie lächelnd im Musikzimmer.

Jetzt steht Gerda vor ihrem Bechstein, dem Freunde ihrer ersten Kindheit. Sie macht sich am Klaviersessel zu schaffen und setzt sich endlich. — Was soll sie spielen? Ihr fällt ein, daß sie gerade ein Lied ohne Worte von Mendelssohn gelernt hat. Sie schaut sich nach der Künstlerin um, die kümmert sich nicht um sie, sondern blättert in einem Photographienalbum, und Gerda beginnt. Einfach und warm bringt sie das Lied, dessen Worte und deren Bedeutung sie ahnt, ohne Uebertreibung, aber liebevoll gibt sie ihre Auffassung kund, mit einer ergreifenden kindlichen Schlichtheit. Sie hat die Anwesenheit der Künstlerin vergessen und spielt für sich. Als sie schließt, legt sich eine Hand auf ihren Kopf und die berühmte Klavierspielerin sagt gütig:

„Das hast du brav gemacht, mein Kind."

Gerda blickt auf, gerade in die wundersamen goldbraunen Augen, die sie anlächeln.

„Jetzt will ich dir sagen, wie ich das Lied fühle!" Sanft schiebt sie das Kind vom Stuhle herunter, setzt sich und spielt, wie nur eben sie zu spielen vermag. Sie singt mit dem Finger, statt mit der Kehle. Voll und weich erklingt das Melos, volksliedartig, märchenhaft schön . . . Es wird Gerda so wohl, so warm ums Herz, und gerade als Edith Anders die Schlußakkorde spielt, legt sie den Kopf auf das Instrument und die hellen Tränen stürzen ihr aus den Augen. Die Künstlerin zieht sie gerührt an sich. (Fortsetzung folgt.)

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart. Schluß des Blattes am 6. Nov. Ausgabe dieses Heftes am 18. Nov., des nächsten Heftes am 2. Dezember.

Verantwortl. Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck u. Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1916 Heft 5

Preis des Jahrgangs (Oktober 1915 bis September 1916) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Die Tonsetzerfrage.

Von ALEXANDER EISENMANN (Stuttgart).

Der alte Streit zwischen Verlegern und Tonsetzern ist wieder entbrannt, zwar geglostet hat es immer, aber nun schlugen die hellen Flammen auf. Es gab einen hartnäckigen Rechtsstreit, die höchste Entscheidung wurde angerufen, das Reichsgericht gab sein Urteil ab und die Klägerin — die Tonsetzergenossenschaft — verlor den Streit. Aber um was drehte es sich, was sind die Folgen des Urteiles? Man las da allerhand vom Zusammenbruch der Genossenschaft und knüpfte an das Ereignis Hoffnungen und Befürchtungen, je nachdem man zu dieser oder jener Partei Stellung nahm. Bei den tatsächlich verwickelten Verhältnissen und Beziehungen zwischen schaffendem Künstler und dem die Nutzbarmachung der geistigen Erzeugnisse übernehmenden Verleger ist es schwierig gemacht, die Dinge so zu erkennen, wie sie sind [1]. Selbst die, welche es am meisten angeht, die Tonsetzer, wissen häufig viel zu wenig von ihren Rechten und Pflichten, viele von ihnen stehen ganz abseits von dem Schauplatz der Ereignisse, und auch von denen, die lebhaft an dem Für und Wider sich beteiligen, kann nicht immer gesagt werden, daß sie eine genetische Erklärung des Streites zu geben vermöchten. Ohne der Entstehung des Kampfes nachzugehen, ist es aber unmöglich, zu einer gefestigten Ansicht zu gelangen. Zunächst handelt es sich darum, den geschichtlichen Hergang kennen zu lernen die Organisation der Tonsetzer ist durchaus noch nicht alt, sie kam aber nicht von ungefähr zum Entstehen, sondern sie m u ß t e kommen. Weiterhin ist zu zeigen, was diese Organisation bis jetzt geleistet hat, und schließlich ist gerade im Hinblick auf die jetzige Lage auf den vermutlichen Weitergang der Dinge hinzuweisen und die Nutzanwendung für die Beteiligten daraus zu ziehen.

I. Bis zur Gründung der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer.

Sorglosigkeit und Weltfremdheit des schaffenden Künstlers haben es verschuldet, daß es außerordentlich lange dauerte, bis es zu eigentlichen Schutzmaßregeln für den Tonsetzer kam. Die ersten Bestimmungen galten dem Drucker, nicht dem Verfasser. An den Inhaber einer Druckerei wurde ein Monopol verliehen, durch welches das alleinige Recht zur Ausübung des Handwerkes in dieser oder jener Stadt übertragen wurde. Die in bestimmte Bahnen gelenkte Regelung des Wirtschaftslebens brachte es mit sich, daß an Stelle der Monopole später die Privilegien für den Drucker traten. Galten die Monopole dem Schutze des Handwerkes, so galten die Privilegien noch besonders dem Schutze des Druckwerkes. Ihre räumliche Ausdehnung und zeitliche Begrenzung war recht verschieden, sie konnten für das ganze Reich, für Landesteile oder auch nur für Städtegebiete (der Reichsstädte) gelten. Man druckte unter dem käuflich erworbenen Schutze eines hohen, gnädigsten oder allergnädigsten Privilegii, war aber mangels einheitlicher Gesetzgebung noch keineswegs vor Eingriffen in die Eigentumsrechte geschützt. In die Zeit des Bestehens des Deutschen Bundes fallen schon eine ganze Reihe von Beschlüssen, die, mehr oder weniger wirksam, gegen den Raubdruck gerichtet, feste Dauer des Schutzes bestimmten und in ihrer Gesamtheit jedenfalls dazu beitrugen, im Verfasser, dem geistigen Urheber des Werkes, das Gefühl der Selbständigkeit zu stärken. Von jetzt ab ist nämlich ein allmähliches Verschieben der Stellung des Tonsetzers zu beachten, dieser tritt mit eigenen Anforderungen auf den Plan, sieht sich aber noch wenig unterstützt, selbst aus eigenen Kreisen nicht. Was überhaupt auf dem Gebiete des Rechtswesens damals geschah, war nur Vorarbeit. In erster Linie hatte der Verleger noch Grund zu heftiger Unzufriedenheit.

An Stelle der Partikulargesetze mußte ein einheitliches Gesetz für das ganze Reich treten. Dazu kam es auch alsbald nach Gründung des Deutschen Reiches im ruhmreichen Jahre 1871. Die süddeutschen Staaten verschafften dem bezüglichen Gesetze des Bundes Eingang in die bis dahin nicht angeschlossenen Landesteile. Dieses Gesetz, Urheberrechtsgesetz genannt, bekam Gültigkeit vom 1. Januar 1871 ab. Ein materielles Ergebnis für den Tonsetzer ließ sich immer noch nicht ermöglichen. Zwar gestattete jetzt ein Tonwerk zweierlei Art der Ausnützung: sowohl die durch V e r v i e l f ä l t i g u n g, als diejenige durch die A u f f ü h r u n g, aber der Vorteil davon war, bei Konzertaufführungen wenigstens, nicht zu erlangen. Die Aufführung von Musikstücken, wenn sie nicht ohnehin gemeinfrei waren, konnte nämlich von dem Vorbehalte des

---

[1] Jeder Musiker sollte sich um diese, seinen Stand und seine Kunst so eng berührenden Dinge kümmern. Man verschaffe sich vor allem den Text des Gesetzes, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst vom 19. Juni 1901. Eine kommentierte Ausgabe ist vorzuziehen, besonders zu empfehlen die von *Otto Lindemann* in der Guttentagschen Sammlung deutscher Reichsgesetze.

Urhebers abhängig gemacht werden. Hierzu bedurfte es jedoch eines ausdrücklichen Vermerks auf dem Notenmaterial. Bei der Neuheit der Sache und der Schwierigkeit der Ueberwachung war an eine ersprießliche Ausnützung des Urheberrechts deswegen noch nicht so rasch zu denken. Verleger und Tonsetzer sahen nicht ein, weshalb sie dem Käufer des Materiales noch Schwierigkeiten machen sollten und ließen die Sache lieber ruhen. Zudem hatte in den meisten Fällen der Verleger die Rechte des Urhebers sich ohne Einschränkung übertragen lassen, so daß der eigentliche Urheber mit dem Eigentumsrecht auch das Aufführungsrecht vergeben hatte. Der Verleger setzte sich aber nicht darum in den Besitz des vollständigen Urheberrechtes, weil er dem Urheber den Gewinn an der Ausnützung des Aufführungsrechtes nicht gönnte, sondern vor allem darum, weil er eine Erschwerung seines Geschäftsbetriebes in der Verwertung des Aufführungsrechtes sah und auch sehen mußte. Wie man eigentlich sich zu helfen hätte, darüber herrschte völlige Unklarheit.

Einen Fingerzeig gab das Ausland. In Paris hatte sich schon 1851 eine Gesellschaft unter dem Namen „Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique" gebildet, mit der Aufgabe, u. a. auch den Bezugsberechtigten die Gebühren in Frankreich und im Ausland zu erheben. Dort war die Gründung leichter gewesen, da das Gesetz sich klarer über die diesbezüglichen Rechte aussprach, eine längere Schutzfrist bestand und überhaupt auch der Stand der Komponisten als solcher sich schon mehr zur Geltung gebracht hatte. Dadurch, daß die Société auch Werke deutscher Tonsetzer in ihrem Bestand hatte und dafür Gebühren in Frankreich erhob, nach Deutschland aber nichts ausbezahlte, weil ja von Deutschland auch keine Gebühren an französische Tonsetzer abgingen, wurde die Gründung einer eigenen Vereinigung in Deutschland immer dringender notwendig. Eine befriedigende Lösung ließ sich aber nur denken, wenn in beiden Ländern, Frankreich und Deutschland, in möglichst gleichmäßiger Weise die Urheberrechte geschützt waren. Diesem Ziele kam man durch die Berner Uebereinkunft näher (Berner Konvention vom 9. September 1886, durch die Pariser Zusatzakte vom 4. Mai 1896 abgeändert und erläutert). Man hatte nur noch dem Reichsgesetze die entsprechende Fassung zu geben um es bei uns zu einer ähnlichen Ausnützung der Urheberrechte zu bringen, wie sie in Frankreich bereits seit lange bestand. Man vermochte sich nun an dem französischen Beispiele vorzustellen, daß eine zweckmäßig eingerichtete Betriebsanstalt zu einer Einnahmequelle für den Besitzer des Aufführungsrechtes werden könnte. Darum beginnt nun ein Wettlauf der verschiedenen interessierten Gruppen, sich den hauptsächlichen Besitz der Vorteile zu sichern. Begreiflicherweise erfuhren die ohnedies oft gespannten Beziehungen zwischen Verlegern und Tonsetzern dadurch keine Verbesserung. Die Zahl der Freunde einer Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht wuchs in beiden Lagern, jeder Partei war es um ihren Vorteil zu tun.

So standen die Dinge in den letzten Jahren vor dem Jahrhundertwechsel. Für und Wider wurde heftig erörtert. Die Kernfrage mußte die sein: Zu wessen Gunsten ist das Aufführungsrecht gedacht? Als Antwort hierauf kann nur gesagt werden: Für den Tonsetzer. Gewiß setzt sich der Verleger durch Kauf in den Besitz des geistigen Eigentumes, aber bei diesem Kaufe handelt es sich um Preise, die selten im richtigen Verhältnisse zu der gekauften Arbeit stehen, weil ja zur Zeit des Ankaufes noch gar nicht vorausgesehen werden kann, wie das Werk späterhin einschlägt. Daher die Vorsicht der Verleger und die durchschnittlich niedrigen Honorarsätze. Fand ein Stück große Beliebtheit, so wurde es häufig gekauft und häufig aufgeführt, dann aber hatte der Komponist das Nachsehen. Hier ist zum Ausgleiche das Gesetz geschaffen worden. Das Gesetz überließ es aber den Beteiligten, sich selbst untereinander zu vergleichen. Wer rasch handelte und die Sachlage richtig überschaute, bekam einen wesentlichen Vorsprung vor dem Zögernden.

Zur Tat kam es im Verein der Deutschen Musikalienhändler. Das kann nicht wundernehmen, wenn man bedenkt, daß kluge Geschäftsleute die Wortführer waren. Zuerst fand man dort nur Gegner des Planes einer nach dem Vorgange der Franzosen zu gründenden Anstalt, aber der Wind hatte sich plötzlich gedreht. Man verband sich mit dem Allgemeinen Deutschen Musikverein und schritt 1898 zur Gründung einer nach Leipzig verlegten Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht. Durch die Zusammensetzung dieser Anstalt sahen sich die Komponisten bedenklich in den Hintergrund gedrückt. Durch eigene Schuld hatten sie den Anschluß versäumt. Raschestens erfolgte nun als Gegengründung der Zusammenschluß einer Gruppe auf Wahrung ihrer Rechte bedachten Tonsetzer. Diese nannte sich *„Genossenschaft Deutscher Komponisten"*. Ungefähr zu gleicher Zeit regte es sich auch im Nachbarreiche. In Wien nahm eine „Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger" die Regelung der Geschäfte in die Hand.

Mit der Leipziger Anstalt hatte es bald ein Ende [1]. Ihr Fall mußte kommen, da die Komponisten sich als ihre Gegner erklärten. Nun war die Reihe an den Komponisten. Diese sahen sehr wohl ein, daß sie ohne Uebereinkommen mit den Verlegern nicht zu ihrem Rechte gelangen könnten. Wollten sie ihrerseits eine Anstaltsgründung im Hinblick auf die bevorstehende Aenderung des Reichsgesetzes in die Wege leiten, so erforderte es die Klugheit, den Verlegern Zugeständnisse zu machen. Da die Verleger sehr oft tatsächliche Eigentümer von Aufführungsrechten waren, hatten sie auch ein Wort mitzureden, es handelte sich nur darum, daß die Ansprüche von dieser Seite her nicht über das Billige hinausgingen.

In den Reichstagssitzungen vom Jahre 1900 auf 1901 wurde über die neue Fassung des Gesetzes verhandelt. Die Beratungen hatten gezeigt, daß die Mehrheit der Reichsboten zu einer Verschärfung der Schutzbestimmungen wenig Lust zeigten. Jedenfalls wurde die Stellung der Tonsetzer kaum merklich gebessert. Von Wichtigkeit war der § 11 des neuen Gesetzes vom 19. Juni 1901. Dieser besagt: *„Das Urheberrecht an einem Bühnenwerk oder an einem Werk der Tonkunst enthält auch die ausschließliche Befugnis, das Werk öffentlich aufzuführen."* Der Vorbehaltsvermerk ist also von jetzt ab nicht mehr nötig, es gehört zu den Befugnissen des Urhebers oder dessen Rechtsnachfolgers, die Aufführung seines Werkes von seiner Einwilligung abhängig zu machen. Die älteren Werke (die nicht dramatischen, vor 1902 erschienenen) hatten nach wie vor den Vorbehalt nötig. Wollte man demnach eine ergiebige Ausnützung des Urheberrechtes in die Wege leiten, so kam es darauf an, mit einem möglichst großen Bestand an geschützten Werken hervorzutreten. Da das Gesetz gestattete, die vor Inkrafttreten der neuen Bestimmungen erschienenen Werke nachträglich mit dem Vorbehalt zu versehen, schien alles getan zu sein, um den Wünschen der Anstaltsfreunde zu entsprechen. Aber das Gesetz gestattet nur das nachträgliche Anbringen des Vorbehaltes, es zwingt nicht den Verleger, dem Verlangen des Komponisten nachzugeben. So wie nun die Sachlage beschaffen war, gab es für die einsichtsvollen Tonsetzer nichts Ratsameres, als die Verständigungsversuche mit den Verlegern (soweit diese überhaupt nicht der Verwirklichung der Gründungspläne feindselig gegenüberstanden) weiter fortzusetzen und über den Anteil an den zu erhoffenden Einnahmen unter Berücksichtigung der tatsächlichen Verhältnisse zu verhandeln. Die Einigung kam auch zustande. Allen Widerständen

[1] Wie das im einzelnen vor sich ging, ist sehr genau nachzulesen in Dr. *W. d'Alberts* „Die Verwertung des musikalischen Aufführungsrechts in Deutschland." Jena 1907.

zum Trotz, ging die Genossenschaft Deutscher Komponisten ans Werk. Nach Aenderung ihrer Satzung erfolgte ihre Neuorganisation unter dem Namen der *„Genossenschaft Deutscher Tonsetzer"*. Sofort wurde dem Vereine die langersehnte, hoffnungsvoll begrüßte, aber auch mißtrauisch angeschaute und neidisch betrachtete *„Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht"* angegliedert. Durch Erlaß vom 7. April 1903 hat das Königlich Preußische Staatsministerium dieser Genossenschaft die Rechtsfähigkeit verliehen.

Tantae molis erat. Es war wahrlich keine kleine Arbeit für das Häuflein Komponisten, unter das Schutzdach einer Genossenschaft zu kommen. Nirgends hatten sie besonderes Wohlwollen erfahren, nur nach heftigen Kämpfen war man zum Frieden gelangt. Die höhere Bedeutung dieses Vorganges, des Zusammenschlusses zu einer Berufsgemeinschaft liegt aber darin, daß es den Gründern nicht nur um die Sicherung eines pekuniären Vorteiles zu tun war, sondern daß sie aus dem Gemeingefühle heraus auch die „Unterstützung bedürftiger Mitglieder und ihrer Hinterbliebenen" in ihre Satzung aufnahmen. Am 1. Juli 1903 war alles so weit gediehen, daß man den Betrieb eröffnen konnte. (Schluß folgt.)

Joh. Seb. Bachs Umarbeitungen.

Von Dr. KARL GRUNSKY (Stuttgart).

(Schluß.)

Orgelwerke: Uebrige Choralvorspiele.

No. 4. Allein Gott in der Höh'. (Jahrg. 40, S. 47. Peters 6, S. 8.) Manualiter. Dreistimmig. Könnte aus einem Kantatensatz sein. Siehe die Schüblerschen Choräle.

No. 5. An Wasserflüssen Babylon. (Jahrg. 40, S. 49. Peters 6, No. 12 a.) Fünfstimmig. Siehe No. 3 der 18 großen Choralvorspiele.

No. 9. Erbarm dich mein, o Herre Gott. (Jahrg. 40, S. 60; Vorw. S. XXX. Spitta I, S. 212.) Das nicht bei Peters befindliche Stück ist wohl schwerlich für Orgel bestimmt gewesen. Es macht den Eindruck der Uebertragung einer Arie. Die Begleitung ist außerdem so eigenartig, daß man an Bachs Urheberschaft zweifeln könnte. Nicht weil es seiner unwürdig wäre — im Gegenteil: dieses Choralvorspiel ist ein wahres Wunder der Kunst! — sondern weil sein Stil dem widerspricht, was wir sonst von Bach kennen. Bei diesem Sachverhalt hätte E. Naumann im Vorwort auf den Nachweis der Urheberschaft größeren Wert legen sollen. Könnte das Stück nicht von W. Friedemann Bach sein? Siehe auch bei den Schüblerschen Chorälen.

No. 10. Gelobet seist du, Jesu Christ. (Manualiter.) (Jahrgang 40, S. 62 und 158. Peters 5, S. 102.) Die Variante, deren Echtheit sicher ist, stellt den Entwurf dar: Sopran und Baß mit Bezifferung. Die Zwischenspiele schon fertig ausgeschrieben. Das Kyrie eleis nur angedeutet.

No. 17. In dulci jubilo. (Jahrg. 40, S. 74 und S. 158. Peters 5, S. 103.) Auch hierzu ein Entwurf, dessen Echtheit außer Zweifel ist. Die Eckstimmen mit Bezifferung. Fünf Zwischenspiele ohne Takteinteilung schon aufgezeichnet.

Später ist zwischen 5. und 6. Choralzeile noch ein sechstes Zwischenspiel eingeschaltet, wogegen die Zeilen 7 und 8 verbunden bleiben. Der Schluß ist um 5 Takte gedehnt. Der Choral nicht bloß harmonisch-ausgesetzt, sondern von Motiven der Zwischenspiele durchzogen.

No. 20. Lobt Gott, ihr Christen allzugleich. (Jahrg. 40, S. 78 und S. 159. Peters 5, S. 106.) Wiederum ein offenbar echter Entwurf mit bezifferten Eckstimmen und drei Zwischenspielen. In der späteren Ausgestaltung ist auch zwischen erster und zweiter Choralzeile ein Einschnitt gemacht. Die Choralbehandlung geht über die bloße Harmonisierung hinaus. Das Anfangsmotiv erinnert auffallend an die E dur-Stelle in Liszts Tasso. In der dritten Zeile untersteigt die Choralmelodie die hinzugefügte Oberstimme.

No. 26. Vom Himmel hoch. (Jahrg. 40, S. 97 und S. 159. Peters 5, S. 106.) Der Entwurf gehört mit den Skizzen zu No. 10, 17, 20 der übrigen Choralvorspiele in eine Reihe. Zwei Zwischenspiele sind schon aufgezeichnet. Später wird auch die zweite und dritte Choralzeile überbrückt und der Schluß gedehnt.

Von allen vier Beispielen ist hier die Ausarbeitung am interessantesten. Denn das Motiv der Zwischenspiele belebt hier durchweg den Choralsatz; wir empfinden deshalb nichts Veraltetes mehr, wie in den drei vorhergehenden Chorälen, wo das Zwischenspiel als solches trennt und stört. Bei Hereinnahme der Sechzehntel entsteht außerdem ein rhythmisches Widerspiel, indem $^{12}/_{8}$-Takt neben den vier Vierteln herläuft, so daß die Achtel mit unbetonten Sechzehnteln zusammenfallen. Oder sollen die Sechzehntel als Triolen eingeteilt werden? Das erste Zwischenspiel des Entwurfs spräche dafür, das spätere Einschiebsel zwischen zweiter und dritter Strophe dagegen. Vielleicht ist die Einteilung der Sechzehntel schwebend zu denken. Eine rhythmische Schärfe nach Art der heute üblichen hat Bach noch nicht.

No. 22. Nun freut euch, lieben Christeng'mein. (Jahrg. 40, S. 84 und S. 160. Peters 7, No. 44 und S. 91.) Canto fermo in Tenore; Trioform. Die Variante zeigt eine Abänderung des Cantus firmus an zwei Stellen, nämlich vom 4.—7. Takt und vom 10.—11. (12.) Takt des zweiten Teils. Die Folge ist, daß auch die beiden Begleitstimmen anders geführt werden müssen. Dabei ist offenbar das H im Cantus firmus dieses 10. Taktes mit den andern Stimmen nicht ganz einhellig. (Vergl. Jahrg. 25, Vorw. S. XIII, XIV.)

Anlaß zur Aenderung des Cantus firmus konnte eigentlich nur der Gesang geben. Deshalb vermuten wir, daß auch dieses Choralvorspiel aus einem Kantatensatz übertragen sei und stellen es in den Zusammenhang der Schüblerschen Choräle.

No. 23. Valet will ich dir geben. (Fantasia.) (Jahrg. 40, S. 86 und S. 161. Peters 7, No. 50 und S. 100.) Eine ältere Bearbeitung gibt gegen den Schluß hin nicht bloß stark abweichende Lesarten, sondern es fehlt ihr auch der neuntletzte Takt, und den vier letzten Takten entsprechen nur drei Takte. Der Vergleich im einzelnen lohnt sich: man sieht, wie Bach überall besserte und feilte.

Aus der Bemerkung Griepenkerls im Vorwort S. II zu Bd. 7 der Peters-Ausgabe scheint hervorzugehen, daß er die Variante für die „verbesserte Bearbeitung des Meisters selbst" hält.

No. 27. Wie schön leuchtet der Morgenstern. (Jahrg. 40, S. 99. Vorw. S. XXXVI. In Ritters Geschichte des Orgelspiels.) Dieses bei Peters fehlende Stück ist merkwürdig. Sollte es eine frühe Jugendarbeit oder ein Auszug aus einem Kantatensatz sein, wie die Schüblerschen Choräle?

Das Stück ist bald dreistimmig, bald akkordisch, bald vierstimmig; der Cantus firmus wechselt zwischen Sopran, Tenor und Baß. Manches erinnert an eine Violinvorlage, manches ist ganz orgel- oder vielmehr klaviermäßig. Da ein Autograph vorliegt, nach Vorwort S. XXXVI der Bach-Ausgabe, Jahrg. 40, so wäre zunächst aus der Handschriftkunde vielleicht etwas Greifbares zu entnehmen, um die Frage zu beantworten, ob das Stück ursprünglich für Orgel gedacht sei oder nicht. Siehe auch bei den Schüblerschen Chorälen (cf. Ritter, Geschichte des Orgelspieles).

No. 24. Valet will ich dir geben. (Jahrg. 40, S. 90. Peters 7, No. 51.) C. f. im Baß, Baßlage. Vierstimmig. Sollte das Stück zu den Schüblerschen gehören? Allerdings sehr fraglich, aber doch möglich. (Vergl. No. 8 der 18 großen Choräle: Von Gott will ich nicht lassen.)

Choralvariationen.

Vom Himmel hoch. (Jahrg. 40, S. 137. Vorw. S. XLI. Peters 5, S. 92. Jahrg. 25², Vorw. S. XX.) Wer sich für die Geschichte der Entstehung Bachscher Werke näher interessiert, findet im Vorwort zu Jahrg. 25² von Rust, im Vorwort zu Jahrg. 40 von E. Naumann so manches zusammengestellt, was der Kenntnis wert ist. Insbesondere ist zu vermerken, daß mit dem Druck von 1747 die Aenderungen Bachs keineswegs ihren Abschluß gefunden haben!

Orgelwerke: Aus dem 3. Teil der Klavierübung.

No. 8. Allein Gott in der Höh'. (Jahrg. 3, S. 197. Peters 6, No. 5.) Dreistimmig. C. f. im Alt. Könnte einer Kantate entstammen. Siehe die Schüblerschen Choräle.

No. 9. Allein Gott in der Höh'. (Jahrg. 3, S. 199. Jahrg. 40, S. 208. Peters 6, No. 6; Varianten S. 2.) Jahrgang 40 bringt die ursprüngliche, bedeutend kürzere und einfachere Fassung (47 gegen 126 Takte). In der Klavierübung ist alles kunstvoller. Zur raschen Uebersicht seien die Takte verglichen. Es entsprechen einander:

Variante Takt	Klavierübung Takt
1. 2 a	1. 2 a
3—7 a	12—16 a
9—13	29—33
15—19 a	45—49 a
21—25	62—66
27—31	78—82
33 b—38 a	87 b—92 a
39 b—47	118 b—126

Die Mittelstimme ist meist um eine Oktave nach oben gerückt und umspielt den Cantus firmus des Soprans. Auch

der Baß ist meist eine Oktave höher geschrieben. In Takt 29—33, 62—66, 118 b—126 ist die Umkehrung des Figurationsmotivs erst durch die teilweise Transponierung nach der höheren Oktave folgerichtig herausgearbeitet. Im ganzen gewährt die Betrachtung, wie hier dem Halm gleichsam die volle Blüte entwächst, einen hohen ästhetischen Genuß.

No. 16. Vater unser im Himmelreich. (Jahrg. 3, S. 223. Jahrg. 40; Vorw. S. XLIII. Peters 5, No. 47; Vorrede S. IV.) Die Bach-Ausgabe wiederholt die bei Peters veröffentlichte Variante im 40. Jahrgang nicht, sondern erwähnt sie nur. Aehnlich wie im Chorale „Wer nur den lieben Gott" sind Zwischenspiele eingeschaltet, Vor- und Nachspiel hinzugetan. „Doch sind die Zutaten so minderwertig, daß sie schwerlich von Bach selber stammen dürften." (E. Naumann.)

No. 17. Christ unser Herr zum Jordan kam. (Jahrg. 3, S. 224. Peters 6, No. 17.) Vierstimmig. C. f. im Pedal, in der Tenorlage. Könnte einer Kantate entstammen. Siehe die Schüblerschen Choräle.

No. 21. Jesus Christus, unser Heiland, der von uns. (Jahrgang 3, S. 234. Peters 6, No. 30.) Dreistimmig. C. f. im Pedal, in der Tenorlage. Könnte einer Kantate entstammen. Siehe die Schüblerschen Choräle.

Anh. II, No. 6. Gott der Vater wohn' uns bei. (Jahrg. 40, S. 177; Vorw. S. LI und LII. Peters 6, No. 24 und Varianten S. 12.) E. Naumann bemerkt in der Bach-Ausgabe, als Verfasser sei in Walther-Frankenbergers Sammlung ausdrücklich J. G. Walther angegeben. Bachs Urheberschaft also mindestens fraglich. Die bei Peters abgedruckte Variante fügt fünf Anfangstakte hinzu und ändert einige Stellen infolge „schlechter" Umgestaltung des Cantus firmus. Beides, meint E. Naumann, sei offenbar spätere fremde Zutat; auch Griepenkerl glaubt, daß die Anfangstakte nicht von Bach sein können. Die in Betracht kommenden Stellen stehen in Jahrgang 40 im Vorwort.

Einiges aus meinem Lebensgang.

Von Prof. Dr. HEINRICH RIETSCH (Prag).[1]

Am 22. September 1860 wurde ich zu Falkenau, einer kleinen, rein deutschen Landstadt im nordwestlichen Böhmen, die damals noch durch keinen Schienenstrang mit der großen Welt verbunden war, geboren. Mein Vater war ein begeisterter Musikfreund, meine Mutter aber hatte schon als Mädchen durch ein ungewöhnliches musikalisches Talent Aufsehen erregt. Nach einem nur drei Jahre währenden Unterricht (Lehrer *Göttl*) hatte sie sich bei ausgeprägt rhythmischem Sinn eine bedeutende Fertigkeit auf dem Klavier angeeignet und mit einem Gefühl für ausdrucksvolle Phrasierung zugleich ein Gedächtnis bekundet, das es ihr ermöglichte, auf kurze Zeit ausgeliehene Stücke nach mehrmaligem Durchspielen fürs Leben zu merken. So war sie denn auch für den Eintritt ins Konservatorium ausersehen, auch schon ein Kosthaus in Prag ausgemittelt, als die Kunde von der auch in der Landeshauptstadt ausgebrochenen 1848er Bewegung den Plan vereitelte, der dann nicht mehr aufgenommen wurde. Noch deutlicher zeigte sich die musikalische Begabung meiner Mutter, da sie ebenfalls noch als Mädchen statt des neuernannten Oberlehrers, der entgegen der damaligen Gepflogenheit des Orgelspieles unkundig war, den Organistendienst in der Stadtpfarrkirche versah, nachdem sie sich in der kürzesten Frist das Generalbaßspiel angeeignet hatte.

Meine musikalische Ausbildung begann mit sechs Jahren, also gleichzeitig mit der literarischen. Ich hatte keine Berufslehrer. Den Geigenunterricht erteilte mir der dortige Erzdechant[2] *Pelleter*, ein feinsinniger Musiker, auch Geschichtsschreiber der Stadt Falkenau und sonst wissenschaftlich tätig; im Klavierspiele unterrichtete mich vom siebenten bis zum zehnten Lebensjahre meine Mutter. Nachdem ich die Töne benennen gelernt hatte, stellte sich das Vorhandensein des absoluten Tongehörs heraus. Im Jahre 1870 bezog ich zugleich mit meinem Bruder Karl[3] das Gymnasium, wo wir außer der Gesangstunde keinen weiteren Musikunterricht genossen. Wohl aber benützte nun auch ich die Gelegenheit, Orgel zu spielen, indem ich den bescheidenen Orgeldienst in der Gymnasialkapelle übernahm. Unser Gesangslehrer war Regenschori *Stefan*, der sich durch einen ihm vorgelegten Kompositionsversuch (in einer sehr hohen Kreuztonart, ich glaube gis moll!) veranlaßt sah, mir die drei Bände der Marxschen Kompositionslehre zu leihen, die ich nun mit Heißhunger verschlang, mit größerem Genuß als irgendeinen spannenden Roman. Auch Bußlers Harmonielehre kam mir in die Hände, deren Aufgaben ich für mich allein schlecht und recht zu lösen versuchte. Erst nach Bezug der Universität nahm ich regelrechten Unterricht in Musiktheorie bei *Franz Krenn*, Kirchenmusikdirektor bei St. Michael, einem konservativen Musiker, der doch die Bedeutung Bruckners erkannte, dann bei *Eusebius Mandyczewski*, dessen Kontrapunktlehrsystem durch die Kenntnis der alten Musik wesentlich vertieft erscheint, endlich bei dem an Brahmsscher Technik gebildeten Vertreter der ernsten Wiener Musik *Robert Fuchs*.

Damals lehrten an der Wiener Universität *Eduard Hanslick* als ordentlicher Professor für Musikgeschichte und *Anton Bruckner* als Lektor für Musiktheorie[1]. Beide hatten an der Hochschule nicht das Schwergewicht ihrer Tätigkeit. Hanslick ließ den theoretischen Ausführungen seiner Habilitationsschrift über das Musikalisch-Schöne nunmehr eine praktische Betätigung in der Musikkritik folgen, worin er die größten Erfolge durch Beherrschung der Wiener öffentlichen Meinung auf musikalischem Gebiete erzielte. Vom Katheder herab war sein Wirken schon deshalb nicht von größerer Bedeutung, weil er — wenigstens in dieser späteren Zeit — sich auf zwei in den Wintersemestern abwechselnd gehaltene Vorlesungen über neuere Musikgeschichte beschränkte und in den Sommersemestern überhaupt nicht las. Meister Bruckner wiederum legte zwar großen Wert auf sein Hochschullektorat, aber ohne ihm den Lehrberuf absprechen zu wollen, muß man doch zwei Dinge in Betracht ziehen: seine überragende Schaffenstätigkeit einerseits, sowie andererseits die Schwierigkeit, für Universitätshörer von verschiedener, aber meist geringer musikalischer Vorbildung den richtigen Standpunkt für eine gemeinsame Theorieunterweisung zu finden. Bruckner lehrte nach Sechter, und den Anhängern seiner eigenen fortschrittlichen Muse konnte dabei eine gewisse Enttäuschung nicht erspart bleiben. Hanslick sowohl wie Bruckner wurden Ehrendoktoren der Wiener philosophischen Fakultät, Hanslick anläßlich eines Universitätsjubiläums (er war Doktor der Rechte), Bruckner unter dem Rektorate *Adolf Exners*, des berühmten Rechtslehrers und begeisterten Musikfreundes[2].

Die Verhältnisse des musikwissenschaftlichen Studiums an der Wiener Universität änderten sich, als das auch von zwei österreichischen Privatgelehrten (Kiesewetter, Ambros) bedeutend geförderte musikwissenschaftliche Studium an der Hochschule in *Guido Adler* einen Vertreter fand[3]. Er führte uns Hörer in die Geheimnisse der mittelalterlichen Tonkunst ein, während er zugleich im Vereine mit den norddeutschen Vertretern unserer Wissenschaft, *Spitta* und *Chrysander*, ein Zentralblatt für diese Bestrebungen, die Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft begründete, an deren erstem Jahrgang (1885) ich mit der Uebersetzung zweier französischer Aufsätze des Schweizers Lussy beteiligt war.

In dieser Zeit erschien auch meine erste Veröffentlichung auf musikalischem Gebiete: „Neun Lieder" (Breitkopf & Härtel). Es mag aus einer sonst günstigen Anzeige einer Fachzeitschrift die Ablehnung eines der Lieder erwähnt werden, weil es in es moll und 5/4-Takt geschrieben sei. Nichts vermöchte besser die seither erfolgte rasche Entwickelung in harmonisch-rhythmischen Dingen zu beleuchten.

Mittlerweile hatte ich die juridischen Studien mit der Erlangung des Doktorgrades beendigt und war in ein Staatsamt eingetreten, das den Namen Finanzprokuratur (zu deutsch Anwaltschaft des Staatssäckels) führt und dessen materielle Aussichten uns ein alter Beamter beim Vorstellungsrundgang mit der Danteschen Inschrift des Höllentores kennzeichnete. Doch war das Amt als Vorbereitung für den Eintritt in die Hauptverwaltungsstellen (Ministerien u. dergl.) sehr gesucht und ein nicht unfreier, ja ritterlicher Ton verschönte den kollegialen Verkehr in den Tagen, da v. Gödel und dann v. Kaltenegger das Amt leiteten. Ein Kollege erzählte stets mit Vergnügen, wie ihn als jungen Praktikanten sein Abteilungsvorstand zu einem Besuche bei Richard Wagner ins Hotel Imperial mitgenommen habe, bei dem es sich um Ermittelung des Sachverhaltes über Angelo Neumanns Protest

[1] Der von der Schriftleitung ergangenen freundlichen Aufforderung zur Einsendung einer Selbstbiographie möchte ich mit diesen persönlichen Erinnerungszeilen entsprechen, die deshalb von mir selbst verfaßt und gezeichnet sind.

[2] Höherer Titel für katholische Pfarrer.

[3] Der am 8. Mai 1915 als angesehener praktischer und theoretischer Jurist zu Neuern im 57. Lebensjahre gestorben ist.

[1] Dieser seit dem Jahre 1875/76. Der erste Musiklehrer an der Universität war der verdiente langjährige Leiter des Akademischen Gesangvereines und Chorkomponist Rudolf Weinwurm, der zum ersten Male im Sommersemester 1863 einen Gesangskursus und (das erste- und letztemal) eine Vorlesung über Choralgesang „nur für Theologen" ankündigte.

[2] In dessen kunstsinnigem Hause spielten wir regelmäßig Streichquartett unter Führung des Hofmusikers Salamon, eines urwüchsigen Szeklers aus Siebenbürgen, so auch an dem Abende, da der neue Dr. Bruckner gefeiert wurde. Ich bewahre den Anregungen im Hause des viel zu früh aus dem Leben geschiedenen Gelehrten die dankbarste Erinnerung.

[3] Seit dem Wintersemester 1881/82.

gegen die Wiener Aufführung eines Wagnerschen Werkes durch Wagner selbst gehandelt hatte [1]. Ihr Besuch war insofern erfolglos, als Wagner aufgeregt mit den Händen auf dem Rücken im Zimmer auf und ab gehend nichts sagte, als „diesen Neumann werd' ich schon zu Paaren treiben".

Aus der Reihe der Prokuratursbeamten ist eine größere Zahl von akademischen Lehrern hervorgegangen, aber auch mein Uebertritt zur Musik blieb nicht vereinzelt, da der Königl. Bayerische Kammersänger an der Münchener Oper, Raoul Walter, Sohn des Wiener Opern- und Oratoriensängers Gustav Walter, zuerst im gleichen Amte gedient hatte.

Durch dankenswertes Entgegenkommen der Oberbehörden in der Gewährung von Studienurlauben wurde es mir ermöglicht, an eine Habilitierung zu denken. Freilich zog sich die Abfassung der Habilitationsschrift aus anderen Ursachen länger hinaus, als ursprünglich geplant war, und erst zu Beginn des Jahres 1895 wurde meine Zulassung zur Dozentur für Musikwissenschaft an der Wiener Universität ausgesprochen. Da die ältere Musikgeschichte an dieser Hochschule seit dem Abgange Adlers nach Prag keine Vertretung mehr hatte, mußte ich es vor allem als meine Aufgabe betrachten, diese Lücke auszufüllen und begann daher mit einer Vorlesung über „Geschichte und Theorie der Mensuralmusik". Gleich im selben Semester las ich ein zweites Kolleg, das — wohl zum ersten Male auf akademischem Boden — den Versuch machte, den Erscheinungen der neuesten Musik theoretisch-ästhetisch nachzugehen. Diese Vorlesung über „Die Ars nova in der Musik seit 1850" kam später unter dem Titel „Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts" in Buchform heraus (Leipzig 1900, 2. Aufl. 1906).

Im letzten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts war der Gedanke, musikalische Werke älterer Zeit von künstlerischer oder kunstgeschichtlicher Bedeutung reihenweise in Neuausgaben zugänglich zu machen, die dann zusammen mit den Gesamtausgaben der großen Meister eine Art musikalischer Museen bilden würden, mit Macht aufgenommen worden. In Berlin, Wien, München begannen solche „Denkmäler der Tonkunst" zu erscheinen. Ich hatte die Ehre, an den beiden ersten Jahrgängen der österreichischen Denkmäler mitzuarbeiten durch Herausgabe eines Instrumentalwerkes von Georg Muffat, das unter dem Titel „Florilegium oder Blumenbund" Tanzfolgen für Streichorchester enthält. Nach einer Pause von 18 Jahren habe ich dann am 20. Jahrgang mitgewirkt, indem ich eine Minnesingerhandschrift der Wiener Hofbibliothek (gewöhnlich als Frauenlobhandschrift bezeichnet) in Uebertragung nach meinem rhythmischen System herausgab [2]. Endlich wird ein dem Muffatschen nahe verwandtes Werk von Johann Josef Fux, der sieben Tanzfolgen enthaltende „Concentus musico-instrumentalis" in meiner Neuausgabe einen Denkmälerband des nächsten Jahres bilden.

Als die durch den Rücktritt Hanslicks erledigte Wiener Lehrkanzel durch die Berufung Adlers besetzt war, fand sich in Prag nicht nur diese Professur verwaist, sondern auch das musikalische Referat in der deutsch-böhmischen Akademie, die unter dem Titel einer Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen eine segensreiche Tätigkeit entfaltet und ihrer Bestimmung nach auch eine Abteilung für Tonkunst in sich begreift. Zum Sommersemester 1900 wurde dieser Zustand durch meine Berufung auf das Prager Extraordinariat behoben. 1905 wurde mir der Titel eines ordentlichen Professors verliehen und 1909 erfolgte meine Ernennung zum ordentlichen Professor ad personam. Für das laufende Studienjahr 1915/16 wurde ich zum Dekan der philosophischen Fakultät gewählt.

Ist auch der Betrieb an einer Provinzuniversität naturgemäß von geringerer äußerer Ausdehnung, so muß dies nicht auch von der Vertiefung der Studien gelten. An der Prager deutschen Universität wird fleißig gearbeitet, und kommt nun noch, wie bei der Musik, eine gewisse geschichtlich betonte Vorliebe Prags für diese Kunst hinzu, die etwa aus dem sich hier kreuzenden und so gegenseitig befruchtenden Einfluß nord- und süddeutscher Elemente zu erklären wäre, so eröffnet dies wohl günstige Aussichten auf die Teilnahme der Hörerschaft. Nur galt es, eine Vermehrung der Hilfsmittel für die Lehrkanzel zu beschaffen, um die Studierenden auch in den Stand zu setzen, sich planmäßig einzuarbeiten. Dank dem Entgegenkommen der österreichischen Unterrichtsverwaltung konnte bald an die Gründung einer musikwissenschaftlichen Handbibliothek geschritten werden, die in den letzten Jahren durch die Beschaffung eigener Räumlichkeiten zu einem Institut erweitert worden ist. Nun können auch hier die Uebungen, dieser wichtige Zweig der akademischen Tätigkeit, erst eigentlich fruchtbar gemacht werden.



Wolfgang Amadeus Mozart 1778.
Kreidezeichnung von A. de Saint-Aubin. Mozart-Museum in Salzburg.
Aus Schiedermairs Ausgabe der Mozartschen Briefe (Verlag G. Müller, München).

Neben den Universitätsvorlesungen im engeren Sinne hat sich bekanntlich die Einrichtung von allgemein zugänglichen Hochschulkursen bewährt und eingelebt. Verdanken ihr viele Tausende von Angehörigen aller Berufe höhere geistige Anregung, so darf auch die Einwirkung auf den Lehrenden nicht zu gering angeschlagen werden. Der Zwang, sich allgemeinverständlich auszudrücken und eines völlig freien Vortrages zu bedienen, muß als sehr wohltätig bezeichnet werden. Dazu kommt die Beschäftigung mit Stoffen, welche, anscheinend wissenschaftlich stark ausgeschöpft oder unergiebig, uns doch zuweilen überraschende neue Gesichtspunkte eröffnen. Während mein Buch über „Die deutsche Liedweise" (Wien 1904) in seinem Hauptteile auf regelmäßige Vorlesungen über das Grenzgebiet der Dichtkunst und Musik zurückgeht, haben andere Veröffentlichungen in eben jenen Kursen ihre Entstehungsursache, vor allem z. B. das Büchlein über „Die Grundlagen der Tonkunst" (in Teubners Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt"), und einige selbständige Aufsätze, insbesondere auch über das deutsche Volkslied. („Kurze Betrachtungen zum deutschen Volkslied" in der R. v. Liliencron-Festschrift, „Nachschlageverzeichnisse für Tonweisen" in der Zeitschrift „Das deutsche Volkslied" 1915; Bearbeitung alter deutscher Volksweisen usf.) Die Beschäftigung auf dem musikalisch - volkstümlichen Gebiete führte zur Mitarbeit an dem großen Sammelwerke des österreichischen Unterrichtsministeriums „Das Volkslied in Oesterreich" (im leitenden Hauptausschuß und im Ausschuß für das deutsche Volkslied in Böhmen).

Weitere in verschiedenen Zeitschriften erschienene Einzelaufsätze hier zu verzeichnen, würde den Rahmen der vorliegenden Skizze überschreiten. Ich erwähne nur kleine Beiträge zur Mozart-, Beethoven- und Wagner-Forschung, einen Bruckner-Nekrolog mit dem ersten Versuch eines nach den autographen Quellen gearbeiteten Werkeverzeichnisses, sowie eine Reihe von Aufsätzen zur Musikästhetik. Auch die praktische Musikästhetik in Form kritischer Berichte wurde von mir, wenn auch nur vorübergehend und im Nebenamte gepflegt (Wiener Musikbriefe im „Boten für Tirol und Vorarlberg", Musikreferate in der Wiener Wochenschrift „Die Zeit" und in der Tageszeitung „Bohemia", Prag). Daß seither die jüngeren Kräfte in der Musikberichterstattung in zu-

[1] Als Vertreterin des Hofärars hat nämlich die Finanzprokuratur auch rechtliche Angelegenheiten der Hoftheater (Begutachtung der Verträge u. dergl.) zu besorgen.

[2] Es war dies meine dritte Veröffentlichung von alten Liederhandschriften. Vorher die Mondseer- und Lambacher Handschrift in dem mit F. A. Meyer herausgegebenen Buche „Die Mondsee-Wiener-Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg", sodann Lieder aus einer Stretzinger Handschrift als Anhang zu dem Buche „Die deutsche Liedweise".

nehmendem Maße dem wissenschaftlich gebildeten Nachwuchs entnommen werden, ist gewiß eine erfreuliche Erscheinung.

Oben erwähnte ich das Erscheinen von „Neun Liedern" als erster Veröffentlichung auf dem Gebiete praktischer Musik. Ihr folgten eine Reihe weiterer Tonwerke, anderes blieb ungedruckt. Ich nenne drei Streichquartette, ein Klavierquintett, Violin- und Violoncellstücke, eine Fantasie für zwei Klaviere, zwei Orchesterserenaden, eine Oper „Walter von der Vogelweide" (Text von Wodiczka-Schulmeister), ein Variationenwerk für Orgel, Lieder [1] und Chöre [2].

An Bearbeitungen fremder Werke (außer den früher genannten alten Volksgesängen) wären zu nennen: Die Einrichtung einer Tanzfolge aus Muffats erstem Florilegium (mit Anbringung der damals aus dem Stegreif geforderten Verzierungen), dann des Sextetts von Thuille als Klavierquintett (mit vier Streichern statt der fünf Bläser) und die Bearbeitung von Hugo Wolfs Italienischer Serenade (Original Streichquartett oder Orchester) für zwei Klaviere.

Der aus dieser Tätigkeit erhellende Zusammenhang mit der lebenden Musik und ihrer Pflege fand weiteren Ausdruck in der Berufung zur Mitarbeit an der Verwaltung des Prager Musikkonservatoriums, das vor vier Jahren schon seinen 100. Geburtstag feiern konnte.

In die Zukunft weist die geplante kritische Ausgabe der wichtigsten mittelalterlichen Schriften über Musik (Corpus scriptorum de musica medii aevi), welche zunächst auf internationaler Grundlage erfolgen sollte. Aber schon ein bis zwei Jahre vor Ausbruch des Weltkrieges konnte man ein Abfallen der Vertretungen außerhalb Deutschlands, Oesterreichs und der Schweiz bemerken. Das Unternehmen, dem ich als Leiter einer Zeitgruppe angehöre, wird jetzt finanziell ausschließlich, wissenschaftlich zum größten Teile von Oesterreich und Deutschland bestritten. Der Weltkrieg hat ferner der zehn Jahre bestandenen „Internationalen Musikgesellschaft" das Lebenslicht ausgeblasen. Die Leitung dieser von Berlin aus begründeten Gesellschaft hatten in den letzten Jahren die Engländer und Franzosen an sich gerissen, was nicht hinderte, daß nach wie vor der wissenschaftliche Teil ihrer Veröffentlichungen fast ausschließlich von Deutschen bestritten wurde [1]. Eine Tätigkeit der Gesellschaft außerhalb der periodischen Veröffentlichungen konnte nur durch Ortsgruppen vermittelt werden. Obwohl meine Arbeitszeit schon reichlich eingeteilt war, so wollte ich doch den Versuch machen, für die Prager deutschen Musikfreunde in Form einer solchen Ortsgruppe einen Vereinigungspunkt für Vorträge und historische Musikaufführungen zu schaffen. Der Versuch konnte mit Beihilfe jüngerer Kräfte (Dr. Nettl, Prof. Daninger) und dank der uneigennützigen Mitwirkung von Gesang- und Instrumentalkünstlern als gelungen bezeichnet werden und es steht zu hoffen, daß diese örtliche Vereinigung wieder den Anschluß an eine zu gründende *Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft* finden wird. Wem in gleicher Weise das Schicksal unserer Wissenschaft wie die Behauptung der führenden Stellung der Deutschen auf diesem Gebiete am Herzen liegt, wird mit mir darin übereinstimmen, daß Deutschland mehrere große Zeitveröffentlichungen ganz gut verträgt, so daß neben dem vornehmen Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, dem Kirchenmusikalischen Jahrbuch u. a. eine Monats- oder Vierteljahrsschrift wieder dringend zu wünschen ist.

So möge, wenn nach Beendigung des Weltkrieges, die Studierenden wieder in die Hörsäle zurückströmen, auch die deutsche Musikwissenschaft mit der ihr eigenen Gründlichkeit und unterstützt von einer schaffenden Kunst, die die Führung inne hat, selbst führend weiter voranschreiten. Nur wenn sich so wissenschaftlicher Forschergeist mit lebendigem Kunstempfinden durchdringen, kann Großes entstehen.

[1] Von Anerkennungen, die meine Lieder gefunden haben, freuten mich insbesondere auch die indirekten, indem mir wiederholt von persönlich unbekannten Dichtern (darunter seinerzeit Martin Greif) Gedichtbände oder einzelne Lieder zur Vertonung zugesandt wurden. Gedruckt sind elf Hefte im Verlage von Breitkopf & Härtel, F. E. C. Leuckart (Leipzig), Josef Eberle (Wien).

[2] Darunter Fr. Lienhards „Britische Werbung" (mit Orchester) aus der Zeit des Burenkrieges (R. Forberg, Leipzig). Viel Glück hatte der unbegleitete Männerchor „Ein schön teutsch reiterlied", Dichtung von dem steirischen Pfarrer Ottokar Kernstock (Leuckart, Leipzig). Meiner deutschböhmischen Heimat galt der über Einladung auf einen vorgelegten Text (von A. A. Naaff komponierte Festgesang für das Eröffnungskonzert zur Reichenberger Ausstellung (1906) und aus der Kriegszeit der Hymnus „Zuversicht" (Dichtung von Hans Watzlik), ebenfalls für Männerchor mit Orchester (Eberle, Wien). Auch folgte ich der Einladung zu Beiträgen für ein Kriegsliederheft, das eben im österreichischen Schulbücherverlag erschienen ist.

[1] Wann endlich wird sich der Deutsche diesen von keinem anderen Volke begrüßten oder geteilten Kosmopolitismus abgewöhnen! Selbst in diesem Kriege befleißigen sich Manche einer gegenüber den Haßbezeugungen der feindlichen Völker geradezu widerlichen „Objektivität".



Constanze Mozart.
Nach einem Gemälde von J. Lange im Städt. Museum Carolina-Augusteum in Salzburg.
Aus Schiedermairs Ausgabe der Mozartschen Briefe (Verlag G. Müller, München).

Aus „Am Klavier" von Wilh. Bieler.

Mozarts Vater.

Wie ist er doch ein rührend und perfektes Musterbild
Der selbstlos gottergeb'nen, schlichten Frömmigkeit gewesen;
So oft der Kleine eine gold'ne Dose sich erspielt,
Schrieb e r nach Haus: „Wir lassen eine heil'ge Messe lesen!"

Verteidigung des kritisierten Pianisten Meier.

Wenn Meier spielt, a d e l t er jeden Ton,
Was wollt ihr denn, kritische Schreier?
Herr Mozart war doch nicht einmal „von":
Er spielt ihn — 's ist M o z a r t v o n M e i e r!

Psychologisches Rätsel.

Warum hat's mich immer so eigen ergriffen,
Kam ich just aus der klassischen Oper heraus,
Und hat mir einer, am Wege nach Haus,
Die lustige Witwe nachgepfiffen?

Chopin-Spieler.

Hat mit Chopin schwer gerungen,
Und er sprach: d e n zwing' ich nie!
Und er hat ihn doch bezwungen —
Aber fragt mich nur nicht: wie?

Der Riese.

Es hat mir immer sehr imponiert,
Wenn ein elender Spieler Beethoven traktiert;
Da sieht man's erst, daß den gewaltigen Mann
Auch der e i f r i g s t e Wille nicht umbringen kann!

J. G. Mraczeks „Aebelö".

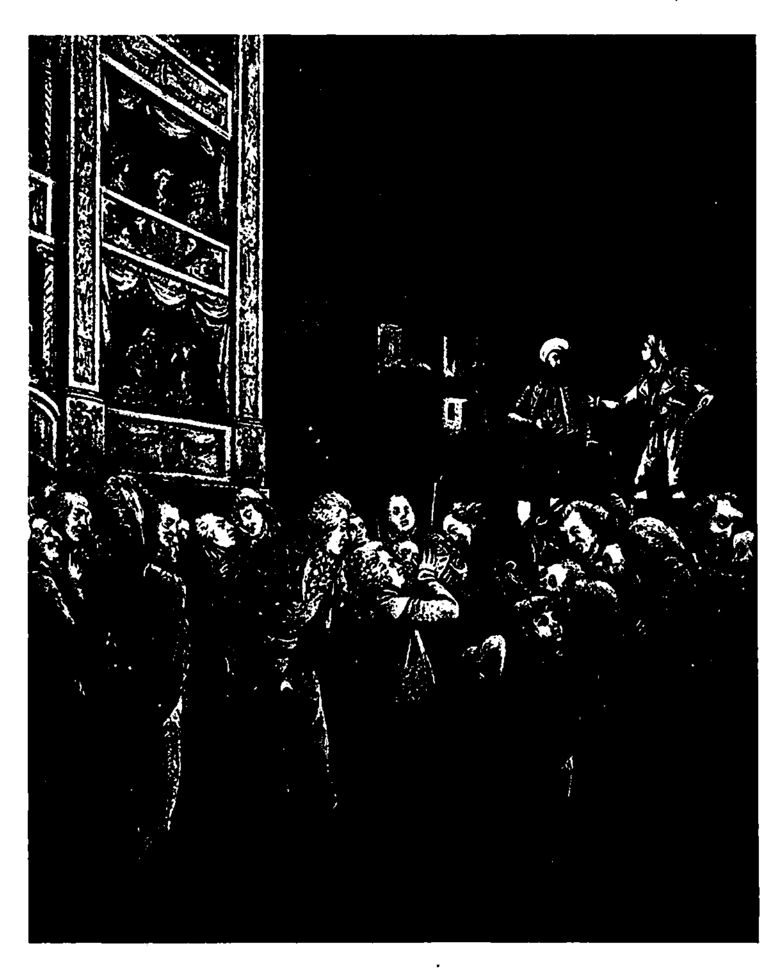
Romantische Oper in einem Vorspiel und vier Akten.

Text von AMALIE NIKISCH und ILSE FRIEDLAENDER.

(Uraufführung am Breslauer Stadttheater.)

Dem Intendanten unserer städtischen Oper hat der richtige Name „Aabelö", der auf dem Klavierauszuge steht, nicht gefallen; aber die neue Bezeichnung „Die *Insel* Aebelö" ist sicherlich keine Verbesserung, da das hinzugefügte Wort in der Endung „ö" des Eigennamens bereits enthalten ist. Aebelö bedeutet nämlich Apfelinsel; denselben Titel hat der Roman von *Sophus Michaelis*, die Vorlage für die „freie Bearbeitung" durch Frau *A. Nikisch* und Frl. *J. Friedländer*. Bei Umgießungen eines breitflüssigen Romanstoffes in die engeren und getrennten Röhren eines Bühnenwerkes bleibt in dem Siebe des Umarbeiters meist die Hauptsache zurück: die psychologische Deutung der Charaktere. Michaelis wird es im Gegensatze zu den beiden Nachdichterinnen seinen Lesern wohl glaubhaft machen, daß Gro, die Tochter Sten Basses, alle ihre Taten in einem pathologischen Doppeldasein ausführt. Sie ist ein mutwilliges Naturkind, „dem Knaben gleich, der die Disteln köpft", wenn sie auf der verwunschenen Däneninsel mit ihren sechs Gespielinnen landet und tändelt und dort den reinen Toren Sölver Falk, der sie für sich bezwingen will, mit dem Schwerte ihres Ahnen niederschlägt. Und sie ist eine hysterisch verträumte, mondsüchtig törichte Jungfrau, wenn sie den kecken Burschen, den sie mit Ekel von sich stieß, im Gefängnis der Burg ihres Vaters nachtwandelnd besucht und sich ihm dort „unbewußt" nach gegenseitigen Liebesgeständnissen hingibt. Im Roman, der Seelenzustände schildert und erklärt, mag diese Wesens- und Nachtwandlung überzeugend wirken, doch auf die romantische Opernbühne scheint die Jungfer Gro geraden Weges aus der „Gartenlaube" bei Frau Marlitts höherer Töchterschule gelangt zu sein; als Spielerin einer dramatischen Mondscheinsonate ist sie ein ebenso unverständliches wie unerquickliches Geschöpf. Daß Operndichterinnen dramatische Spannungen bis zur Ueberspanntheit treiben und sich in verstiegenen Handlungen oder Worten gefallen, könnte ein Opernhistoriker an der Frauendramatik von Wilhelmine v. Chezys „Euryanthe" bis auf Beatrice Dovskys „Mona Lisa" und diese Apfelinsel nachweisen. Hier wachsen aber neben unreifen, von der Blässe somnambuler Gedankenlosigkeit angekränkelten Aepfeln auch genießbare Früchte. Die Gattin des Meisterdirigenten Nikisch und ihre Mitarbeiterin haben bildhaft angelegte „dankbare" Szenen geschaffen, die bühnentechnisch und musikalisch gut wirken könnten; ihre „freie Rhythmen" sind großenteils annehmbar, und die Handlung kommt trotz ihrem schwachen Gefüge und der verschwommenen Umrißzeichnung dem Komponisten auf halbem Wege entgegen, weil die kulturlose, urweltliche Inselstimmung und der festliche Ritterglanz am burgundischen Hofe, wo Sölver von seiner Vergangenheit genesen will, in gleicher Weise zur musikalischen Behandlung geeignet sind. Sölver Falk könnte einen auf klare und wahre Tonsprache bedachten Komponisten sogar zu einer greifbaren Charakteristik des Helden befähigen; denn der hat ein paar liebenswerte Eigenschaften und spricht so vernünftige Worte, wie z. B. die Frage an Gro: „*Seid Ihr von Sinnen?* Habt Ihr geträumt, was ich erlebt'?"

Dieses Ineinanderspielen von *Traum* und Leben, der Grundgedanke in „Aebelö", äußerte sich auch in *Joseph Gustav Mraczeks* vorletztem Bühnenwerke, das eine Bearbeitung von Grillparzers „*Traum* ein Leben" ist. Da sich unter seinen symphonischen Arbeiten „Rußlans *Traum*" befindet und „Kismet" nebst dem „Gläsernen Pantoffel" ebenfalls romantische Märchen sind, scheint der Brünner Musiker für diese Gattung eine besondere Neigung zu haben. Was sonst noch seine persönliche Note ausmacht, das ist der Plural der zuletzt hervorgehobenen Worte: persönliche Noten, nämlich eine lückenlose Notenkette mit gehäuften Versetzungszeichen, lauter Erhöhungen und Erniedrigungen, ohne Unterbrechung einfache und Doppelkreuze, einfache und doppelte Be's, oft ein halbes Dutzend neben- und übereinander. In dem 290 Seiten langen Klavierauszuge (Drei-Masken-Verlag) sind nur acht Takte ohne Vorzeichen, alles andere ist zwar in C dur notiert, erklingt aber in allen möglichen und unmöglichen Tonarten. Die Eigenart dieser harmonischen Orthographie erklärt sich daraus, daß der Komponist die Tonalität aufhebt. Er kennt keine Tonarten, sondern nur Modulationen mit Uebertreibung der Chromatik und enharmonischen Verwechselung. Dieser unruhige akustische Pointillismus, den Mraczek gleich seinem Landsmanne Schönberg und dem Russen Stravinsky nach neufranzösischem Muster entwickelt hat, verhindert geschlossene, gesammelte Eindrücke und ist desto weniger erträglich, je länger man Ohrenzeuge solcher Experimentalmusik ist. Ermüdend wirkt außerdem die undramatische Breite der meisten Taktarten, die überdies viel zu oft den durch drei teilbaren Rhythmus bevorzugen ($^{6}/_{4}$, $^{9}/_{4}$, $^{12}/_{4}$, $^{12}/_{8}$, $^{6}/_{8}$ usw.). Schließlich ist es dem Komponisten auch nicht gelungen, die wenigen leitmotivischen Rosinen aus dem breiähnlichen Teige der interessanten Satztechnik und reich schillernden Instrumentierung lockend hervortreten zu lassen. Er schreibt Musik fürs Auge. Gar manches, was der Leser der Partitur mit gefesseltem Blicke sieht, geht am Hörer spurlos vorüber; denn es klingt nicht. Mraczek glaubt auf Dissonanzen, leere Quinten und Quartenparallelen auch dort nicht verzichten zu können, wo der Text — wie in dem musikalisch sehr unnatürlichen Vorspiel — von Glanz, Lust, Frühling und blaßgoldenem Sonnengespinst redet. Hier hätte ein Wucherer mit dem Pfunde poetischer Stimmung etwas dem „Waldweben" Aehnliches schaffen können. Wenn im ersten Akte Sölver die Erscheinung Gros als Traum, als Gaukelspiel der Phantasie deutet und „vor solcher Schönheit, solcher Hoheit" überwältigt in die Knie sinkt, da muß die Musik sinnlich melodisch sich ins Ohr schmeicheln und darf nicht so widerspenstig gekünstelt sein, daß Herr *Adolf Löltgen* mit Unrecht in den Verdacht kommt, falsch zu singen. Das Septett der Jungfrauen von Egenaes hinterläßt behagliche Eindrücke, und in der Schlußszene, wo sich Sölver und Gro zu ehelichem Glücke auf Aebelö vereinigen, folgt man befriedigt den großen Linien der reich kolorierten Tonskizze. Der Realismus bei der Erstürmung des Gefängnisses ist musikalisch anschaulich, während der Idealismus der Mondesromantik sehr oft eindruckslos bleibt, zumal da Frl. *Leopoldine Zuska* für die transzendentalen Momente ihrer Rolle weniger übrig hat als für die Vermittelung dramatischen Ausdruckes. Im dritten Aufzuge überwiegen die geschlossenen, harmonisch und melodisch „normalen" Musikformen, die sich zwar nicht ins Riesenmaß recken, aber fest gefügt und blank geputzt sind. Leider ist das Ballett am burgundischen Hofe — im 15. Jahrhundert! — ein regelrechter amerikanischer Niggertanz. Mraczek mag sich gesagt haben, daß die Musik symmetrisch und konventionell gesittet werden müsse, wenn die Musik einen Ausschnitt aus höfischer Kultur bildet und nicht mehr die Ansicht einer kulturfremden Insel. Als der technisch sehr begabte Komponist nach dieser Insel fuhr, lief sein Schiff oft irrfahrend auf den Sandbänken einer falschen musikalischen Dogmatik auf. Der das behauptet, ist stets für moderne



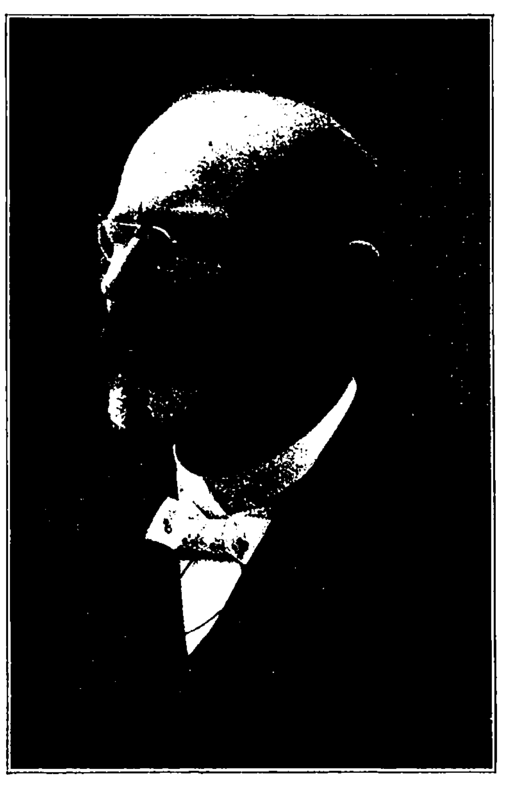
Mozart in der Berliner Aufführung der „Entführung aus dem Serail" (1789).
Musikbibliothek P. Hirsch, Frankfurt a. M.
Aus Schiedermairs Ausgabe der Mozartschen Briefe (Verlag G. Müller, München).

Musik gegen die „Reaktionäre“ eingetreten; aber ich meine, daß ein Tonsetzer, der überall und um jeden Preis sich als „Neutöner“ gebärdet, derselbe Philister ist wie ein Dorfkantor, dem Hanslicks Buch „Vom Musikalisch-Schönen“ noch die ästhetische Bibel bedeutet. Wer auch bei lyrischen und naiven Stellen nicht melodisch-diatonisch und natürlich musiziert, wer sogar für Liebe, Glück und Freude meist nur lieblose, unglückliche und freudlose Verzerrungen gibt, der ist eben nicht der „Ausdrucksmusiker“, der er gern sein möchte.

Kapellmeister Dr. *Praetorius* hat nichts unterlassen, uns die Wege auf Aebelö zu ebnen, und der Spielleiter, Intendant *Runge*, hat nach Entwürfen des dem Komponisten befreundeten Malers *Czermak* sehenswerte Bilder gestellt. Außerdem hat er an dem äußeren, sensationellen Erfolge durch tüchtige „Einheizung“ des Publikums großen Anteil. Der kühle Wind auf Aebelö wird es verhindern, daß die Feuerstätte der Begeisterung ein Dauerbrandofen wird. **Dr. Paul Riesenfeld.**

Otto Freiberg.

Am 1. Oktober ds. Js. trat der Göttinger Künstler nach langer, erfolgreicher Tätigkeit als akademischer Lehrer in den wohlverdienten Ruhestand. Beim Abschlusse des Lebenswerkes liegt es nahe, daß man seiner auch in weiteren musikalischen Kreisen um so mehr gedenkt, als der kerndeutsche Mann jede Reklame für seine Person oder Wirksamkeit stets mit liebenswürdiger Bescheidenheit zurückwies und nur in den Taten den schönsten Lohn, die einzig wahre Befriedigung fand. In Treuen streute er Samen aus, der reiche Früchte trägt; Studenten aller Fakultäten besuchten gerne seine Vorlesungen, den Unterricht und die Uebungen in Harmonielehre, Kontrapunkt, Klavier-, Orgel-, Violin- und Ensemblespiel, weil er mit fachmännischer Tüchtigkeit offenen Blick für die Anlagen und Ziele seiner Hörer, Begeisterung für die Kunst, große und liebenswürdige Züge des Charakters, endlich eine unerschöpfliche, wahrhaft jugendliche Kraft verband. Deshalb zählen die ehemaligen Musensöhne, auch wenn sie die Alma mater Gottingensis längst verlassen haben, die mit ihm in anregendem geistigem Verkehre verlebten Stunden zu den angenehmsten Erinnerungen der „alten Burschenherrlichkeit“ in der Musenstadt an der Leine. Sie verehren ihn ohne Ausnahme als väterlichen Freund und wirken in seinem Sinne, um die Pflege guter Haus- und Kammermusik wie zu Anfang des 19. Jahrhunderts beim österreichischen Adel so auch in höheren deutschen Gesellschaftskreisen heimisch zu machen.



Otto Freiberg.
Hofphotogr. Gebr. Noelle, Göttingen.

Otto Freiberg stammt aus dem sangesfrohen Thüringen, er wurde den 26. April 1846 zu Naumburg geboren, wo sein Vater als Musikdirektor höchst verdienstlich wirkte; dieser erkannte früh die künstlerischen Anlagen des geistig geweckten Knaben und bildete sie aus, ohne daß der wissenschaftliche Unterricht darunter litt; schon im Jahre 1860 bestand der für die Tonkunst begeisterte angehende Jüngling die Aufnahmeprüfung am Konservatorium zu Leipzig, wo er sich den verschiedensten Lehrfächern drei Jahre mit heißem Bemühen widmete. Nach Abschluß des Studiums erhielt er eine viel beneidete Stelle in der Hofkapelle zu Karlsruhe, die ihn aber auf die Dauer nicht befriedigte und die er deshalb bald wieder aufgab, um als Privatschüler zu V. Lachner zu gehen, der ihn in die Geheimnisse des Kontrapunktes, der Komposition und Direktion einweihte. So als theoretischer und praktischer Musiker vorzüglich vorbereitet, kam Freiberg 1880 als Universitätsmusikdirektor nach Marburg, vertauschte nach sieben Jahren diese Stellung jedoch mit der gleichen in Göttingen, wo er sich dank dem freundlichen Entgegenkommen der akademischen Kreise und der Bürgerschaft bald so heimisch fühlte, daß er später alle verlockenden Anerbietungen abwies. Er gehört mit seinem großen Schlapphute zu den bekanntesten Persönlichkeiten der Stadt; der Studentenschaft trat er durch Uebernahme des Studentengesangvereines der Georgia Augusta, den auch Spitta, der Sohn des Dichters von „Psalter und Harfe“, einst geleitet hat, ganz besonders nahe. Trotzdem mit jeder Semesterwelle die Arbeit neu einsetzte, erzielte er durch seinen Feuereifer Aufsehen erregende Erfolge und bleibt durch die Komposition des Vereinsliedes „Sang aus deutscher Brust“, sowie des Wahlspruches:

„Rein wie Gold, fest wie Erz Sei des Sängers Herz!“

mit dem jede Festlichkeit und „offizielle Kneipe“ eröffnet wird, mit der akademischen Sängerschar für immer verbunden. Neben der vorbildlichen Pflege des Volksliedes brachte er in jedem Konzerte ein größeres Werk für Männerchor und Orchester zum Vortrage. Das machtvolle Kaiserlied: „Was wallt in der Luft?“ von O. Freiberg (Oppenheimer, Hameln) bürgert sich wahrscheinlich nach dem ehrenhaften Frieden in weiteren Sängerkreisen ein und wird manche vaterländische Gedenkfeier verschönern helfen. — Für Göttingen und Umgegend wurde Freiberg namentlich dadurch wichtig, daß er einen gemischten Chor gründete, der seinen Namen trägt und der bald die erste Stelle im Kunstleben der Stadt einnahm. Als Orchester schulte er die städtische Kapelle verbunden mit dem Militär-Musikkorps für seine Zwecke zur Begleitung und zu selbständigen Leistungen. Als Gäste lud er nur erstklassige Künstler zur Mitwirkung ein. Die großen Opfer an Zeit und Kraft brachte er — in unserer Zeit eine vielleicht einzig dastehende Ausnahme — ohne jedes Entgelt aus Liebe zur Sache. So steht er da als selbstloser Künstler, der nach vielseitiger, aufreibender Tätigkeit einen langen, glücklichen Lebensabend verdient. Wenn er nun sein Erbe jüngeren Kräften überträgt, darf er überzeugt sein, daß seine künstlerische Tätigkeit nicht vergeblich war, daß sein Name besonders in Göttingen unvergessen bleiben wird. **Ernst Stier.**

Wiener Musikbrief.



Denkt man an den Herbst des Jahres 1914 zurück, da Kunst und Künstler überhaupt sich fabelhaft überflüssig vorkamen, angesichts des Ungeheuren, das die Welt durchrüttelte, sich geradezu ihres Daseins schämten, und erst allmählich unter dem Deckmantel der Wohltätigkeit schüchtern wieder ans Tageslicht kamen, so ist es doppelt erfreulich und als wertvoller Beweis für die Festigkeit unserer inneren Verhältnisse zu konstatieren, daß die heurige Saison in gewohnter Selbstverständlichkeit und gleich mit einem vollen Akkord einsetzen konnte. Die Hoftheater, also auch die Hofoper, spielen nur an vier Abenden der Woche, ein Zustand, dessen Festlegung im Frieden aus künstlerischen Gründen sogar zu wünschen wäre, und den *Mahler* sicher als idealen begrüßt hätte. Für Herrn *Gregor* freilich bedeutet er nur drei Ruhetage mehr per Woche und der Durchschnittsvorstellung merkt niemand an, daß jetzt Zeit genug wäre, sie gründlich vorzubereiten. Ein einziges künstlerisches Ereignis ist bisher zu verzeichnen: die Erstaufführung der „*Mona Lisa*“ von *Max Schillings*. Ich sah das interessante Werk am zweiten Abend und war daher Zeuge der lebhaften sympathischen Begrüßung, mit der der Komponist, der der Aufführung fern geblieben war, geehrt wurde. Mit dem Texte der *Beatrice Dovsky* konnte sich hier niemand befreunden, und die unleugbar große Theaterwirkung der zweimal wiederholten „großen Szene“ hinterließ einen bitteren Nachgeschmack von Widerwillen, wie die blutigen Lippen des Täufers, von denen Salome singt.

Die Musik interessierte stark, zumal durch ihre orchestralen Reize, und erfreute die Kenner durch ihre Vornehmheit, die allerdings oft lilafarben bleibt, wo der krasse Text nach schreiendem Rot verlangt. Eine eingehende Analyse des Werkes erübrigt sich, da es ja in Stuttgart bekannt ist. Nur über unsere Inszenierung wäre noch kurz zu berichten. Die große Schwierigkeit des ersten Aktes besteht darin, daß die ganze erste Hälfte mit Gastmahl und Karnevalstreiben im Hintergrunde zu spielen hat. Das verführte Herrn *Gregor* dazu, die gewaltige Tiefe unserer Bühne voll auszunützen, so daß die Vorgänge, in eine ganz unwahrscheinliche Entfernung zurückversetzt, undeutlich und unverständlich wurden. Sonst ist die Aufführung sehr zu loben, das schöne Bühnenbild, das ausgefeilte Orchester unter *Reichwein* und die vorbildliche Darstellung durch Frau *Jeritza* und Herrn *Hofbauer*, denen die Herren *Miller*, *Betetto* und *Rittmann* trefflich sekundierten.

Unsere zweite Opernbühne, die *Volksoper*, die sonst sogar allzu geschäftige, verhält sich heuer merkwürdig passiv, und zieht mehr durch unliebsame Gerichtssaalnotizen als durch ihren Spielplan die Aufmerksamkeit auf sich. Bisher hat sie es lediglich zu einer Neustudierung des vor einigen Jahren sehr viel gespielten „*Kuhreigen*" gebracht. Diese vortreffliche deutsche Volksoper erfreute wieder, wie damals, durch *Richard Batkas* überaus geschickte Textdichtung und die herzlich-gemütvolle Musik *Wilhelm Kienzls*, fand auch in *Fr. v. Debitzka* und Herrn *Kubla*, einem begabten Anfänger, eine sehr ansprechende Darstellung, während das Orchester unter *Grümmer* die Schwierigkeiten erkennen ließ, die man mit der Zusammenstellung des Personals jetzt überall hat. Die beiden großen Symphonieorchester der *Tonkünstler* und des *Konzertvereines* (die *Philharmoniker* sind noch nicht auf dem Plane erschienen) haben sich aus diesem Grunde zu gegenseitiger Aushilfe vereinigt, so daß sie in voller Stärke und guter Besetzung wirken können. Das haben sie auch beide durch ihre Eröffnungsabende bewiesen, der Konzertverein unter *Loewe* mit einer stilvollen Mozart-Aufführung (mit kleinem Orchester), der eine ausgezeichnete Wiedergabe der „Eroica" folgte, die Tonkünstler unter *Nedbal* mit einer, besonders im Adagio überaus gelungenen „Neunten".

Die Gesellschaft der *Musikfreunde* begann den Reigen ihrer diesjährigen, wie immer von *Schalk* geleiteten *Chorkonzerte* mit einem verspäteten und wenig bedeutsamen Nekrologe auf *Goldmark*. Der 113. Psalm, eine gute, aber trockene kontrapunktische Arbeit, kann auch die Verehrer des Meisters nicht begeistern, und „wer sich die Musik erkiest", wie er, hat reichere Töne gefunden, als in dem so benannten anspruchslosen a cappella-Chore. *Emil Sauer* spielte dann mit vollendeter Delikatesse und Grandezza sein Klavierkonzert in e moll, das weder an musikalischen, noch, was das merkwürdigere ist, an klavieristischen Problemen Neues bringt.

Den größten Eindruck machte, trotz der schwachen Besetzung des Männerchores, die grandiose *Bruckner*-Messe in d moll, die mit tröstlicher Stärke den Glauben an Gott verkündete, der uns den Frieden gibt.

In einer Serie deutscher „Meisterabende", die früher einfacher und wahrer als Gastspiele bezeichnet waren, erschien, wie billig, an erster Stelle *Richard Strauß* mit einem so hoffähigen Programme, daß der jung-geniale „Don Juan" sich schon beinahe unartig ausnahm. Am stärksten und tiefsten wirkte das prachtvolle Bild von „Tod und Verklärung", übrigens wundervoll dirigiert, am kühlsten die mit Martern aller Art gespickte Arie der „Zerbinetta", trotz der unübertrefflichen Kunstfertigkeit der Frau *Kurz*, die sich auch um die Orchesterlieder „Morgen" und „Caecilie" mit Erfolg bemühte. Die schmetternden Militärmärsche, die mit Schuberts reizvollen Pendants nichts als den Namen gemein haben, machten einen lärmenden Schluß, nur noch vom Jubel des Publikums übertönt, das nicht müde wurde, den Meister als Komponisten wie als Dirigenten zu feiern.

Der zweite Meisterabend galt *Weber*, *Schubert* und *Mahler* — weniger stilvoll als voller Stile, nicht wahr? — und wurde von *Brecher* dirigiert, den wir seit seiner sehr kurzen Tätigkeit an der Oper nicht mehr gesehen haben. Er bringt alles ungemein „deutlich", verdeutlicht aber leider auch durch Verzerrung und Verlangsamung der Tempi, was besonders Schubert büßen mußte. Frau *Walker*, der hohe Sopran um jeden Preis, verdarb die Ozeanarie gründlich, um erst mit einigen der herrlichen Mahler-Lieder, zumal dem Zyklus eines „fahrenden Gesellen", in dem der Jüngling so ahnungsvoll den Kindertotenliedern des reifen Mannes vorangeht, ihre unter Diva-Allüren verborgene große Kunst zu enthüllen. *Mahler*, der letzte Romantiker, war der Erfolg des Abends. Wie er auch ohne Zweifel das bisher tiefste Musikerlebnis des Jahres mit seiner zweiten Symphonie in einer nicht einmal einwandfreien Aufführung unter *Tittel*, der von der Volksoper jetzt in das Hoftheater übersiedelt ist, bewirkt hat. Zugegeben sei, daß der herrliche Sang vom Sterben und Wiederauferstehen heute auf eine besonders verstehende Teilnahme aller rechnen kann. Trotzdem bleibt es eine Tatsache, daß sich Mahler in Wien in überraschend kurzer Zeit „durchgesetzt" hat, daß er als Toter geblieben ist, was er im Leben war: eine der stärksten musikalischen Potenzen unserer musikreichen Stadt. **Dr. R. S. Hoffmann.**



Braunschweig. Frau *Marie Dopler* gastierte in „Tristan und Isolde" als Titelheldin und wurde für das hochdramatische Fach als Nachfolgerin von *Berte Schelper*, die nach Darmstadt ging, verpflichtet. *Johanna Glitsch*, eine Schülerin von *Lola Beeth* (Berlin), und *Ilse Tornau*, die ihre gesangliche Ausbildung bei Hofkapellmeister *Gille* (Hannover) vollendete, traten als Volontärinnen in den Verband des Hoftheaters ein, jene ist bereit, die jugendlich-dramatische Sängerin, diese die Altistin zu entlasten. An Dr. jur. *Erich Engelhorn* scheint die Oper eine tüchtige Kraft gewonnen zu haben. Während und nach Beendigung seines Rechtsstudiums in Berlin und Heidelberg widmete er sich der Kunst, in der Reichshauptstadt war er hauptsächlich Schüler von *Max Bruch*, in München von *Felix Mottl*, der ihn tiefer in die Geheimnisse der musikalischen Theorie und als Assistenten bei den Festspielen im Prinzregent-Theater in die Praxis einführte. Am Hoftheater in Stuttgart verdiente er sich die Sporen als Dirigent, bei Ausbruch des Krieges folgte er der Fahne, jetzt wurde er von Königsberg hierher beurlaubt, um den Sologesangbegleiter *Emil Kaselitz*, der durch militärischen Dienst der Kunst vielfach entzogen wird, zu vertreten, sowie die Ballettaufführungen und kleinere Opern zu leiten. — „Salome" von Rich. Strauß hielt als erste Neuheit der Spielzeit nach liebevoller Vorbereitung durch die Herren Hofkapellmeister *C. Pohlig* und Hofrat *Rich. Franz* trotz einer in den Zeitungen auftauchenden schwachen Gegnerschaft hier einen wahrhaft glänzenden, siegreichen Einzug. Das Hoftheater war in den beiden ersten Vorstellungen ausverkauft, das Publikum dankte am Schlusse der genannten Leitung und besonders *Albine Nagel*, die als Charakterspielerin, hochdramatische Sängerin und Tänzerin eine unvergleichliche Leistung bot. Für unseren Heldentenor Kammersänger *Hans Tänzler*, der sich für den Herodes noch nicht begeistern konnte, sprang *Oskar Bolz* (Stuttgart) erfolgreich ein; *Guido Schützendorf* (Jochanaan) entsprach in jeder Beziehung dem Bilde des strengen Bußpredigers. Die übrige Besetzung und die vornehme Ausstattung ergänzten die Hauptpersonen zu einem künstlerisch einheitlichen, tiefen Eindruck. Herr C. Pohlig, dem wir die Bekanntschaft des Werkes verdanken, und der unter den gegenwärtigen schwierigen Verhältnissen die mit Hilfskräften stark durchsetzte Hofkapelle für die heiklen Aufgaben in langer Arbeit schulte, legte die rhythmischen, melodischen und motivischen Eigenheiten der Partitur völlig klar, gestaltete jede Persönlichkeit mit ihren Empfindungen so anschaulich, daß Tonmalerei und Dramatik verbunden dem Hörer zum Erlebnis wurde. *E. St.*

Kassel. Im zweiten Abonnementskonzerte der Königl. Kapelle in Kassel kam die *Dritte Symphonie von Hugo Kaun*, dem hoch angesehenen märkischen Tondichter und Mitglied des Senats der Akademie der Künste in Berlin, zur Uraufführung. Dieses neueste Werk des fruchtbaren Komponisten ist zugleich als sein reifstes und als ein Meisterwerk anzusehen. Die Tonsprache ist durchaus neu, eigenartig und edel, sie geht ihre eigenen Wege, lehnt sich kaum an Vorbilder (Brahms, Bruckner) an, vermeidet ängstlich jede Konzession an billige Effekte usw., ist aber im innersten Grunde so tiefernste, ehrliche, deutsche Musik, wie sie in unserer materialistischen Zeit nicht leicht wieder geschrieben werden dürfte. Wer ein solches Adagio erfinden kann, von einer Tiefe des Gemütes, einer Schönheit der Linien und einem solchen Adel des Klanges — der ist ein ganzer Meister. Dem Publikum gefiel natürlich das pikante, auf der Ganztonleiter aufgebaute Scherzo mit seinen mutwilligen Rhythmen und das ihm folgende originelle Trio, das an Brucknersche Melodik erinnert, am besten. Die Ecksätze sind schwer zugänglich, vor allem der von düsterem Pessimismus erfüllte erste Satz, dessen Themen sich auf der phrygischen Tonleiter (ohne Leitton) aufbauen; aber gerade dieser Satz zeigt die Wesensart Kauns am deutlichsten, ist formvollendet mit zwei ganz wunderbar herrlichen Themen und einer packenden Steigerung gegen den Schluß. Der letzte Satz ist inhaltlich der schwächste, die Themen sind nicht sonderlich prägnant und etwas kurzatmig; nach einer prachtvoll gearbeiteten Fuge mit einer ihr folgenden kurzen, höchst reizvollen Episode (das Fugenthema usw. in der Umkehrung gewissermaßen als Rückerinnerung) setzt der choralartige, jubelnde Schlußhymnus ein, begeistert erfunden und demzufolge auch begeisternd wirkend. Der Symphonie, deren Schönheiten wie bei jedem wahren Kunstwerke nicht an der Oberfläche liegen, gebührt ein Ehrenplatz in der Musikliteratur. Allerdings muß sie, um dem Verständnis näher gebracht zu werden, auf das sorgfältigste und liebevollste ausgearbeitet werden, wie es hier durch die Königl. Kapelle und ihren genialen Leiter, Hofkapellmeister Laugs, welchem das bedeutende Orchesterwerk gewidmet ist, geschehen war; der Komponist wurde stürmisch gerufen und durfte sich mehrmals für die herzliche und warme Aufnahme seines Werkes bedanken. *K.*

St. Gallen. Am Gallustage führte der Domchor in St. Gallen im Verein mit dem städtischen Orchester unter der Leitung von Prof. Scheel *Bruckners* große Messe in f moll auf. — Mit einer vorzüglichen Aufführung der Festspielmusik zu „Walthari" veranstalteten der Stadtsängerverein „Frohsinn" und der Konzertverein am 31. Oktober ein Abschiedskonzert zu Ehren des von der Leitung des Konzertvereines zurücktretenden Kapellmeisters *Albert Meyer*. Dieser stand seit der Gründung

des Vereines (1877) an dessen Spitze und dirigierte die von ihm veranstalteten Abonnementskonzerte. In früheren Jahren trat er oft auch als Pianist auf und besorgte bis zuletzt die Begleitung der Solisten auf dem Flügel in künstlerisch vollendeter Art. Als Komponist trat Meyer hinter seine allgemeine musikalische Tätigkeit zurück; immerhin fanden ein Klavierkonzert und eine Sonate für Violine und Klavier weitere Verbreitung. Sein Hauptwerk ist die Musik zum St. Galler Festspiel „Walthari", die bis jetzt drei Konzertaufführungen erlebte. Die für das Jahr 1903 geplante Bühnenaufführung kam politischer Zwistigkeiten wegen nicht zustande. Mit dem Frühjahr 1915 legte Albert Meyer die Direktion der Abonnementskonzerte in Rücksicht auf seine gestörte Gesundheit nieder. Um die Entwickelung des Musiklebens in der Stadt St. Gallen hat er sich große Verdienste erworben. *V. B.*



— *Herm. Hock*, Konzertmeister der Frankfurter Oper, feierte am 1. November das Jubiläum einer erfolgreichen künstlerischen Tätigkeit.

— *Therese Vogl*, geb. Thoma, des unvergessenen Heinrich Vogl Gattin, mit dem sie durch Jahre hindurch Triumph über Triumph errang, hat am 12. November ihren 70. Geburtstag auf ihrem Landgute Deixelfurt bei Tutzing gefeiert.

— *Georg Schmieter* vom Königl. Theater in Kassel ist als Heldentenor, hauptsächlich für Wagner-Rollen, an die Wiener Hofoper verpflichtet worden.

— *Jos. Haas*, der an einem neuen, großangelegten Orchesterwerke arbeitet, hatte mit seiner „Heiteren Serenade" auch in Heidelberg und Breslau starken Erfolg.

— In Berlin haben *Julius Thornberg*, *Arnold Földesy* und *Max Fiedler* eine neue Kammermusik-Vereinigung begründet.

— *Paderewski* hat für seine notleidenden polnischen Landsleute in Amerika gewaltige Summen zusammengebracht.

— In Ulm veranstaltete Garnisonorganist *K. Beringer* einen Orgelvortrag von Werken Sigfrid Karg-Elerts. Der Leipziger Meister ist in Süddeutschland noch wenig bekannt. So verdient Beringers Eintreten für den neben Reger als bedeutendsten Orgelkomponisten Deutschlands zu bezeichnenden Meister alle Anerkennung.

— Die Frage einer *Volksoper* beschäftigt München seit längerer Zeit. Die Leiterin einer Opernschule, Frau *A. Henneberg*, hat nun im Theatersaale des Union-Gasthofes eine *Kammeroper* begründet, die Fortsetzung der Prüfungsabende ihrer Schule. Zur Aufführung gelangten bisher *Albert Gorters* „Das süße Gift" und *Rich. Schotts* „Das kluge Felleisen". Man wird, ehe ein Urteil über das neue, an sich sehr zu begrüßende Unternehmen möglich sein wird, seine Entwickelung abwarten müssen. Ob, wie manche Kreise hoffen, mit solchen Unternehmungen der Kampf gegen das Elend der Operette erfolgreich wird aufgenommen werden können, erscheint mehr als fraglich. Wenigstens für den, der den Volksgeschmack wirklich kennt.

Zum Gedächtnis unserer Toten.

— Der Stettiner Kapellmeister *Karl Büsing* aus Bremen ist, 27 Jahre alt, für das Vaterland gefallen. Auch der Violinvirtuose *Heinr. Melzer* starb in Galizien den Heldentod.

— *Theodor Leschetitzky*, am 22. Juni 1830 in der Nähe von Lemberg geboren, Schüler von Czerny und von Sechter, ist Mitte November gestorben. Als Klavierpädagoge hatte Leschetitzky große Erfolge. Seine gefälligen Tonschöpfungen werden bald vergessen sein.

— Der Komponist und Musikschriftsteller *Max Julius Loewengard* ist in Hamburg im Alter von 55 Jahren nach längerem Leiden gestorben. Am 2. Oktober 1860 in Frankfurt a. M. geboren, wirkte Loewengard in Wiesbaden, Berlin und Hamburg, wo er Nachfolger Sittards war. Er hat brauchbare theoretische Lehrbücher, Lieder und eine Oper „Die 14 Nothelfer" geschrieben.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— Im Hoftheater in Karlsruhe fand *H. W. v. Waltershausens* neue Oper „Richardis" großen Beifall. Die Meinungen über den künstlerischen Wert des Werkes gehen stark auseinander.

— *J. G. Mraczeks* Oper „Die Insel Aebelö" hatte bei ihrer Uraufführung in Breslau einen großen äußeren Erfolg.

— *Ludolf Nielsen* hat mit seiner einaktigen Oper „Isbilla" in der Kopenhagener Hofoper großen Erfolg gehabt.

— Neue Operetten: *Gilberts* „Das Fräulein vom Amte" im Theater des Westens (Berlin); *R. Fall*, „Der Weltenbummler" bei Monti.

— Im Altenburger Hoftheater hatte *Rudi Gfallers* Operette „Der dumme August" starken äußeren Erfolg.

— In seinem 58. Konzert in der Zwickauer Marienkirche brachte *Paul Gerhardt* neben seiner Improvisation op. 9, II für Streichorchester, Harfe und Orgel, und seiner Wartburg-Fantasie „Ein' feste Burg" (in neuer Bearbeitung für Orgel und Orchester) sein neues „Requiem" für großes Blasorchester, Harfe und Orgel (den deutschen Helden zu dankbarem Gedächtnis) zur Uraufführung, der ein großer Erfolg beschieden war.

— Von *Bernh. Sekles* gelangten Bruchstücke seines Tanzspieles „Der Zwerg und die Infantin" (1913), die er in Form einer Ballettsuite zusammengestellt hat, im Leipziger Gewandhause zur Uraufführung.

— *Walter Niemanns* „Hymne an die Nacht" für a cappella-Chor kam im Dom des Völkerschlachtdenkmales zum ersten Male zu Gehör.

— Des Schweden *Kurt Atterberg* Symphonie in F dur wurde in Hamburg unter S. v. Hausegger glänzend aufgeführt und aufgenommen.

— Das Frankfurter Post-Quartett brachte *Ludwig Scribas*, eines Schülers Regers, Streichquartett in a moll op. 12 zu erfolgreicher Uraufführung.

— In München (Musikalische Akademie) wurden P. v. Klenaus „Gespräche mit dem Tod" für Alt und Orchester mit Erfolg zuerst zu Gehör gebracht.

— Die symphonische Dichtung „Maria Stuart" von *Paul Ertel* kam durch das Blüthner-Orchester in Berlin zur Uraufführung.

— *Hugo Kauns* Dritte Symphonie (in e moll) wurde im Kasseler Hoftheater zur Uraufführung gebracht. (S. Bericht.)

— In einem von ihm selbst veranstalteten Liederabend in Zürich brachte Kapellmeister *Suter* von Basel seine Duette (Manuskript) für Alt und Baß zu Gehör, sorgsam gesetzte Weisen zu Gedichten von Dehmel, Mörike, Falke und Hofmannsthal. Im Reiselied, dem Epilog der kleinen Reihe, verklärt sich das vorherrschend Gedankliche der ersten Gesänge zu reiner Empfindung. Leider überschätzt der treffliche Musiker seine Stimme, die für die Oeffentlichkeit zu wenig Reiz und Biegsamkeit besitzt. *A. R.*

— *H. Zilchers* „Deutsches Volks-Liederspiel" wird um Mitte Dezember in München zur Uraufführung kommen.

— *Moritz Rosenthal* wird im Februar n. J. zum ersten Male Xaver Scharwenkas viertes Klavierkonzert im Wiener Tonkünstlervereinskonzert spielen.

* * *

Musikbeilage zu Heft 5. Unsere Musikbeilage bringt einen frischen Gesang aus unserer Zeit für unsere Zeit „Deutschland, o Deutschland" von *Rich. Schütky*, Kgl. Musikdirektor in Stuttgart, und ein fröhliches Stücklein von *M. Battke*-Berlin, „Die fünf Hühnerchen". Die Verkürzung des Raumes unserer Zeitung machte es nötig, den Begleitaufsatz zu der Komposition Battkes auf das nächste Heft zu verschieben.

* * *

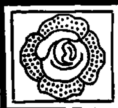
Als **Kunstbeilage** zu diesem Hefte überreichen wir unseren Lesern heute ein Bild von *Hugo Wolf*. Gleichzeitig machen wir auf die früher erschienenen 50 Kunstblätter aufmerksam. Diese ausgezeichnete Sammlung kann zu billigem Preise entweder teilweise oder ganz nachbezogen werden.

An unsere Mitarbeiter.

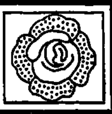
Mehrfache Vorfälle veranlassen uns, unsere Mitarbeiter um Einsendung von nur **völlig druckfertigen** und **deutlich geschriebenen Manuskripten** zu bitten. Auch ersuchen wir, das Manuskriptpapier nicht bis zur letzten Ecke auszunutzen, sondern wenigstens einen Seitenrand freizulassen. Im letzten Augenblicke eintreffende Korrekturen ganzer Seiten können in Zukunft um so weniger berücksichtigt werden, als das Personal der Setzerei durch Heeresdienst wesentlich vermindert ist. Solche Korrekturen, die Neu-Umbrechen des Satzes zur Folge haben, wird der Verlag von jetzt ab unseren Mitarbeitern unter Umständen zu berechnen sich genötigt sehen.

Stuttgart, November 1915.

Die Schriftleitung der „N. M.-Ztg."



Roman-Beilage der Neuen Musik-Zeitung



Schicksal.

Roman von LIZZIE LANDAU.

(Fortsetzung.)

Kleine Gerda, willst du mir versprechen, fleißig zu üben, um eine gute Klavierspielerin zu werden?"

Gerda kann nur nicken, ihr ist aber, als ob sie einen heiligen Eid leistet! — Jetzt betritt Anna das Zimmer.

„Gerda muß ordentlich studieren und auch Konzerte besuchen," sagt Edith Anders . . .

Seit dem Tage bildet sich eine dauernde Freundschaft zwischen der Künstlerin und dem halbwüchsigen Mädchen . . . Von Stund an ist Gerda verändert, die Schwermut fällt von ihr ab wie ein Mantel, ihre verträumten Augen bekommen einen zielbewußten Ausdruck und ohne fröhlich zu sein, ist jenes Resignierte aus ihrem Wesen gewichen und hat einer inneren Zufriedenheit Platz gemacht — jetzt weiß sie, wozu sie auf der Welt ist.

„Gerda ist außerordentlich begabt," hatte Edith Anders zu Anna Lessing gesagt.

„Mir ist es früher auch aufgefallen — sie hat ja schon als kleines Mädchen phantasiert, aber ihr Lehrer bemühte sich immer, mich vom Gegenteil zu überzeugen," entgegnete ihr diese.

„Sie scheint mir überhaupt in ganz ungeeigneten Händen zu sein; ich würde sie baldmöglichst zu einem anderen Lehrer geben."

„Jetzt hat gerade der Herbst eingesetzt, da müssen wir wohl bis zum Frühjahr warten; Herr Schmidt ist schon neun Jahre in unserem Hause tätig, ich kann ihn nicht so kurzer Hand verabschieden."

„Schade — es geht viel unnötige Zeit verloren." Die Künstlerin überlegte. „Ich komme noch zweimal in diesem Winter nach Berlin, da kann sie mir vorspielen und im Frühjahr muß sie dann zu einem tüchtigen Lehrer kommen — wie alt ist Gerda jetzt?"

„Fünfzehn Jahre alt."

„So wird sie übers Jahr ihren Schulunterricht beendigt haben?"

„Warum fragen Sie das?"

„Sie sollten sie dann studieren lassen."

„Ach so!" Anna lächelte.

„Ich versichere Sie, daß es sich lohnt."

„Wir können noch darauf zurückkommen, es ist ja auch so viel Zeit; jedenfalls danke ich Ihnen für das warme Interesse, das Sie meiner Gerda entgegenbringen," sagt Gerdas Pflegemutter. Damit trennen sich die beiden Frauen.

In dieser Nacht liegt Gerda lange wach, ruhigen Gemütes und dankbaren Herzens — was hat ihr der heutige Tag nicht alles gebracht: die Gewißheit, einen Lebenszweck zu haben und die Bekanntschaft mit jener herrlichen Frau! O, wie will sie jetzt arbeiten, keine Mühe wird ihr zu viel sein.

Edith Anders ahnt nicht, was sie dem Kinde mit ihrer gütigen Ermutigung gibt, sie ahnt nicht, daß sie das junge Herz von quälenden Zweifeln befreit, daß sie ein Menschenkind dem Leben zurückgewinnt. —

Gleich am nächsten Tage geht Gerda zu Werk: mit der Intensität, die ihrem Charakter entspricht, setzt sie sich ans Klavier und beginnt zu üben.

Ihr Studium ist mit großen Anstrengungen verbunden, denn da sie noch zahlreiche Schulstunden und infolgedessen viele Aufgaben hat, so muß sie ihren Tag recht früh beginnen, um auch alles hineinzubringen. Sie übt in der Regel von sechs bis neun. Der Rest des Tages muß auf Schulfächer verwendet werden. Seit einem Jahre besitzt sie ein eigenes hübsches Stübchen, infolgedessen kann sie ihre Schwestern durch das frühe Aufstehen nicht stören, aber ihr selber ist es ein eigenes Gefühl, sich jetzt in der Dunkelheit durch die stille Villa zu schleichen, bis hinunter ins Musikzimmer, wo sie bei geschlossenen Türen keiner hören kann. Die noch ungelüfteten Räume haben einen wunderlichen Geruch, der sie ganz beklommen macht. Etwas süßlich Schales liegt in der Luft, ihr ist, als hätten die Geister der Nacht ihr Wesen hier getrieben, als wäre die verbrauchte Atmosphäre in den Räumen ihre erblassende Spur. Gerda hat noch immer nicht ihre Scheu vor der Dunkelheit verloren; erst wenn sie die elektrische Lampe angedreht hat, atmet sie auf, denn selbst der Schein der Straßenlaterne, der um diese Zeit noch in das Zimmer dringt, hat für sie etwas Geheimnisvolles, Unheimliches! Brennt die Lampe, so dehnt sie erleichtert ihren unausgeschlafenen Körper und beginnt mit Trillerübungen, Terzen, Oktavenstudien und Tonleitern. Das alles übt Gerda, müde wie sie ist und nüchtern mit eiserner Geduld.

Nach einiger Zeit hört sie schlürfende Schritte. Das ist der Diener mit Besen und Staubtuch. Gottlob! eine andere menschliche Seele und Gerdas Augen werden unwillkürlich glänzender, die baldige Aussicht auf das Frühmahl! Erst, als sie etwas Nahrung zu sich genommen hat, löst es sich wie ein harter Reifen von ihrer Stirn. Eine wohlige Wärme durchrieselt sie, jetzt geht es ganz anders und Gerda übt, bis es Zeit ist, in die Schule zu gehen. Dort ist sie nicht wieder zu kennen. Bisher hat sie immer geschwiegen, wenn die anderen nach Backfischart in den Pausen Pläne machen. Ihr ist nie der Gedanke gekommen, daß sie später jemanden lieb gewinnen und einen Hausstand gründen könnte. Keine Zukunft tat sich vor ihr auf. Verstimmt, gedrückt und ohne Ehrgeiz hat sie in den Tag hineingelebt, ihre Träume waren wesenlos und umspannen nur zeitweilige Schwärmereien.

Das wird jetzt anders. Mit ruhiger Bestimmtheit spricht sie von ihren Absichten und ihre Mitschülerinnen können sich diese Wandlung gar nicht erklären.

Mit Sophie, die ihr am nächsten steht, tritt jetzt eine leichte Entfremdung ein. Im vorigen Winter hatten sie gemeinschaftlichen Religionsunterricht und zwar bei dem von Gerda früher so verehrten Geistlichen, welcher ihr die Freude am Glauben und den Glauben selbst genommen hatte.

Gerdas Seele sucht von jeher einen ethischen Halt und die Ausführungen eines überlegenen Geistes hätten sie der Religion dauernd gewonnen. Die Intoleranz dieses Predigers schreckt sie jedoch ab. Er gibt nichts. Seine Auffassung ist dürr und freudlos.

Anders ist es mit Sophie. Bei ihr fällt der Religionsunterricht auf fruchtbaren Boden. Sie wird eine Zeitlang bigott. Diese Schwärmerei für das tote Dogma ärgert Gerda und als sie einmal einen Aufsatz über die Unsterblichkeit der Seele schreiben sollen und Sophie nur die Theorien des Seelsorgers bringt, sagt Gerda der Freundin schlankweg die Meinung, die sie übrigens auch in ihrem Aufsatz sehr deutlich äußert. —

In diese Zeit fallen Gerdas musikalische Pläne. Alles andere tritt zurück, sie vernachlässigt Sophie, verkennt ihre treusorgende Freundschaft und geht ihre eigenen Wege.

Achtes Kapitel.

Gerda hat jetzt drei Monate intensiv studiert. Edith Anders konzertiert wiederum in Berlin, prüft sie bei dieser Gelegenheit und ist sehr erfreut und zugleich erstaunt über ihre Fortschritte.

Wer beschreibt Gerdas Freude, als die große Klavierspielerin eines Tages anklingelt und sie auffordert, sie in ein Konzert zu begleiten. Sie weiß sich vor Glück nicht zu fassen und glaubt erst daran, als sie neben ihrer Gönnerin im Saale sitzt. Sie wagt sich nicht zu rühren, ihr ist, als wäre sie in der Kirche unmittelbar neben der Gottheit.

Und jetzt wird das Es dur-Konzert von Beethoven intoniert und Gerda weilt nicht mehr auf Erden! Die Pianistin blickt teilnahmsvoll auf das bewegliche Backfischgesicht. Der hungrige Ausdruck in den Augen ist ganz verschwunden und hat einer hohen seelischen Verklärtheit Platz gemacht. Gerdas ganzes Wesen scheint die Musik zu trinken, hingerissen schaut sie die Klavierspielerin an, als der letzte Ton verklungen ist. Zu sprechen vermag sie nicht . . .

Edith Anders faßt nach der kleinen Hand und drückt sie liebevoll.

„Bist du glücklich?" fragt sie. Gerda nickt nur.

Dann wird ein Brahms-Konzert gespielt.

„Das ist ein wenig schwer für dich," meint die Künstlerin, aber Gerda hört es kaum, sie ist wieder ganz weltentrückt.

„Hast du denn das verstehen können?" fragt Frau Anders noch einmal, als das Konzert zu Ende ist.

Statt aller Antwort entnimmt Gerda ihrer Tasche einen Bleistift, wirft die Anfangstakte des Werkes auf ihr Programm und hält es ihrer Gönnerin hin. Diese überfliegt die Noten, dann legt sie beide Hände auf Gerdas Schultern, sieht ihr tief in die Augen und sagt:

„Versprich mir immer recht fleißig zu sein."

Wiederum kann Gerda nur nicken, ihr Herz ist zu voll . . .

Von nun an besucht Gerda die Konzerte regelmäßig. —

In jener Zeit gestalten sich Gerdas Beziehungen zu ihrer bewunderten Freundin Edith Anders immer herzlicher. Diese verdient auch die ihr entgegengebrachte Verehrung im reichsten Maße. Abgesehen von ihrer Künstlerschaft ist sie eine entzückende Frau und ihre musikalische Auffassung ganz der Spiegel ihrer Seele. Ernst, aufrichtig, schlicht, so ist sie, so spielt sie, immer nach den höchsten künstlerischen Idealen

strebend. Sie sucht allen Tonsetzern mit der größten Gewissenhaftigkeit und Wahrheitsliebe gerecht zu werden mit jener geradezu rührenden Selbstlosigkeit und Selbstverleugnung, die überhaupt die Grundzüge ihres Charakters bilden. Sentimentalität ist ihr fremd. Vor jeder Uebertreibung schützt sie ihre feine Intelligenz und ihr schönwaltender Ordnungssinn. Auch ist ihr eine keusche Reserve eigen, die Frau und Künstlerin ungemein adelt.

Ein Schumann-Abend von Edith Anders ist ein Ereignis, keiner versteht das Doppelwesen Eusebius und Florestan so gut wie sie. Ihre Wiedergabe des Karnavals, des a moll-Konzertes, sowie aller übrigen Kompositionen sind unvergeßliche Momente. In jenen Tondichtungen ist sie in ihrem Element, herrscht als unumschränkte Königin. Ihre poetische Seele, ihre reiche Phantasie, ihre Romantik kommen hier so recht zur Geltung und erschauernd folgt man ihr in den Märchenwald deutscher Poesie.

Aber auch schon ihr Aeußeres nimmt für sie ein, ihre hohe, schlanke Gestalt, ihr anmutiges Wesen, die wundersamen goldbraunen Augen, die bald ernst, bald schelmisch aus dem großzügigen Gesicht herausleuchten.

In ihrem Privatleben ist sie durchaus nicht die typische Künstlerin, insofern als sie das Treiben der sogenannten Bohême nicht liebt. Ihr Haushalt ist musterhaft geregelt und sie als Gattin wie auch gegen die Ihren von einer rührenden Hingebung.

Kein Wunder, daß sie auf ein empfängliches Gemüt wie Gerdas sehr anziehend wirkt. Sie übt auf das sonst so verschlossene Mädchen den denkbar besten Einfluß aus, indem sie seine großen Härten mildert und es dazu erzieht, geordneter und weiblicher zu werden.

Als Gerda beginnt, sich der Musik wieder zuzuwenden, wirkt diese Kunst wie eine Offenbarung auf sie. Neue Saiten ihres Wesens erklingen, helle freudige Töne, die noch nie geschwungen haben. Frischer wird Gerda und jünger; ohne zu bangen, sieht sie jetzt die Zukunft vor sich.

* * *

An einem trüben Februarnachmittag sitzt Anna Lessing allein in ihrem gemütlichen Wohnzimmer und sieht ihre Rechnungen durch, aber ihre Gedanken sind nicht bei der Sache. Sie schweifen unaufhörlich ab und bleiben an Gerda hängen.

Müde streicht sie mit der feinen Hand über ihr dunkelblondes Haar. Wenn sie bloß das Mädchen fassen könnte, aber es ist ihr immer ein Buch mit sieben Siegeln gewesen und je älter es wird, destomehr wächst die Schwierigkeit. Zuerst hat sie Gerdas neugewonnenes Interesse an der Musik mit Freuden begrüßt und davon viel Gutes für ihren weiteren Werdegang erhofft, doch Gerda wird nicht anschmiegender. Sie hat sich so sehnlich gewünscht, das halbwüchsige Mädchen zur Freundin heranziehen zu können, aber umsonst; es wird nicht zutraulicher, im Gegenteil!

Anna läßt das Bündel Rechnungen auf den Schreibtisch fallen und geht an das Fenster. Im Tiergarten liegt der Schnee schmutziggrau, die Bäume stehen kahl und scheinen zu frieren. Alles ist nackt und freudlos, sogar die Droschkenautos schnurren gleichsam verärgert daher und die aufgeplusterten Spatzen piepsen jämmerlich. Durch Anna geht ein leichtes Frösteln. Draußen sieht es ebenso unerfreulich aus wie in ihrem Herzen.

Sie wendet sich wieder vom Fenster, geht an das andere Ende des Zimmers und zündet den Kamin an, dann nimmt sie ihre Rechnungen zur Hand und läßt sich auf einen Sessel neben dem behaglichen Feuer nieder. Die Wärme macht ihr das Denken leichter und die Glut täuscht sie über den trübseligen Tag hinweg.

„Kann ich hereinkommen?“ fragt Gerdas Stimme so plötzlich, daß Anna zusammenfährt. Gerda, die ursprünglich etwas verlegen ausgesehen hat, muß lächeln: „Hab' ich dich so erschreckt?“

„Das schadet nichts, setz' dich, Kind.“

Ihre Pflegemutter zieht sie auf den anderen Sessel und fährt ihr liebevoll über die schlichten, braunen Haare. Wie groß sie geworden ist und schlank, ordentlich hübsch sieht sie aus mit den nachdenklichen Augen in dem regelmäßigen Gesicht.

„Nun, Gerdakind, was ist denn passiert? Du bist doch sonst so beschäftigt, daß du mich zu dieser Tageszeit nicht ohne Grund aufsuchen würdest.“

Gerdas feingezeichnete Augenbrauen ziehen sich zusammen. Zuvor hat sie das gütige Wesen ihrer Pflegemutter gerührt, aber diese letzte Bemerkung macht ihr das Geständnis leichter. Ein harter Zug tritt in ihr Gesicht, dann sagt sie rauh:

„Ich muß weg von hier!“

Anna springt auf. Sie ist fahl geworden. Ihre Kehle scheint ausgetrocknet zu sein.

„Was sagst du?“ bringt sie mühsam hervor.

„Ich kann hier nicht mehr leben!“ Gerda sagt es stumpf und tonlos.

„Aber Gerda!“ Anna vermag kaum zu sprechen. „Fühlst du dich denn so unglücklich?“

„Ja!“ — Eine schreckliche Pause. Gerda geht im Zimmer auf und ab und sieht an ihrer weißen Bluse herunter. Ihre Finger spielen nervös am blauen Rockgurt.

„Hast du mich denn gar nicht lieb, mein Herzenskind?“ trostlos kommt die Frage.

Gerdas Augen umfloren sich. „Doch,“ wieder eine Pause, „aber ich kann hier nicht leben. Alles ist so dumpf, so schwer. Es hat mich schon immer beklemmt, schon immer!“

Gerda, die sich eben gesetzt hat, springt auf und läuft im Zimmer herum . . . wenn ihre Pflegemutter doch bloß sprechen wollte, aber sie sagt nichts . . . sie sitzt jetzt wieder im Sessel und wartet . . . wartet auf die Schläge, die Gerda noch auf ihr Herz herunterhageln lassen soll . . . sie wartet und Gerda läuft auf und ab, wie ein Tier im Käfig . . .

„Früher habe ich gedacht, es läge in mir, aber jetzt, seit ich die Musik habe, die mich stark und glücklich macht, sehe ich, daß es an euch liegt!“ Fast feindselig klingt das.

Anna kann wieder sprechen: „Deine Schwestern sind doch nicht unglücklich, oder etwa auch?“ wie angstvoll kommt die Frage. — „Nein, die sind glücklicher geartet.“

„Warum hast du mir denn nicht schon früher gesagt, daß du dich bedrückt fühlst?“

„Weil ich nie klage!“ — Richtig, sie hatte immer alles hingenommen, ohne Widerrede. „Und wenn ich es heute tue, so geschieht es nur, weil ich mein Leben ändern muß!“

Spricht so ein noch nicht sechzehnjähriges Mädchen?

„Ich muß mir diesen Fall erst in Ruhe überlegen und ihn auch mit deinem Onkel besprechen, ehe ich wieder mit dir darauf zurückkomme. Daß du mir sehr weh tust, brauche ich dir wohl nicht erst zu sagen!“

Gerda bleibt einen Augenblick wie angewurzelt stehen, dann dreht sie sich auf ihrem Absatz herum und geht — langsam, wie mit geschlossenen Füßen. Sie möchte ihrer Pflegemutter etwas Liebes sagen, aber über ihre Lippen kommt kein Wort . . . sie möchte sie küssen . . . auch das kann sie nicht . . . schneeweiß ist sie, als sie das Zimmer verläßt. — Jetzt weiß Anna erst, warum der Tag so grau und müde vor ihr liegt. —

„Wir verstehen es eben nicht, so junge Geschöpfe glücklich zu machen, Franz?“

Die Mädchen sind schon schlafen gegangen und Lessings sitzen allein im Rauchzimmer. Der Teekessel summt, das Kaminfeuer prasselt lustig und trotzdem ist es nicht gemütlich, denn Lessing hat sich zu sehr geärgert. Wutschnaubend durchmißt er das Zimmer mit großen Schritten.

„Diese undankbare Kröte!“ ruft er einmal über das andere aus.

„Franz, du mußt dich in ihre Lage hineinversetzen. Ich war zuerst auch vor den Kopf geschlagen, aber wenn ich darüber nachdenke, so kann ich uns doch nicht ganz freisprechen.“

„Ich will mich aber nicht in einen Backfisch hineinversetzen, meine Liebe, die Rolle liegt mir ganz und gar nicht.“

Anna seufzt leise und macht sich daran, den Tee zu bereiten. Sie weiß, daß nicht viel zu erreichen ist. Als sie sich zur Ruhe begeben, sagt Franz:

„Meinetwegen kann sie tun, was ihr gefällt, aber ich will nichts mehr von ihr wissen.“

Da weint Anna. Franz Lessing ist maßlos heftig, er kann sich schon bei den geringfügigsten Ursachen erregen und duldet keinen Widerspruch. —

Gerda schreibt in dieser Zeit in ihr Tagebuch: „Ich finde nicht, daß mich die Dankbarkeit davon abhalten soll, mein Leben richtig auszugestalten. Ich weiß wohl, daß ich Onkel und Tante sehr verpflichtet bin, denn ohne sie wären wir heimatlos, aber die bleierne Schwere ihres Hauses hemmt und lähmt mich und das Doppelleben, das ich hier führen muß, greift mich an; außerdem will ich in spätestens drei Jahren mein erstes Konzert geben. Ich würde nie vom Onkel die Erlaubnis bekommen, es hier in Berlin tun zu können und um diesen Hindernissen aus dem Wege zu gehen, ist es besser, daß ich mich rechtzeitig entferne.“ So schreibt Gerda.

In dieser Nacht träumt sie einen seltsamen Traum. Sie befindet sich in einer großen, weiten Oede. Diese ist augenscheinlich luftleer, so beklommen fühlt sich Gerda, sie kann gar nicht atmen. Merkwürdig ist auch die Beleuchtung, wie ein stetiger Dämmer, dabei jagen die Wolken über ihrem Haupte, sie fliegen förmlich, schwere rabenschwarze Wolken, wie sie häufig am Nachthimmel zu finden sind und Gerda ringt nach Atem. Sie kann in dieser Luft nicht leben und muß doch. Plötzlich teilt sich das Gewölk und in einem kleinen Riß wird ein Stückchen Himmel sichtbar, lichtblau. Gerda atmet erleichtert auf. Da löst sich die dichteste Wolke und senkt sich auf sie . . . sie will schreien . . . erstickt . . . und wacht auf . . .

Und Anna weint in derselben Nacht bitterlich, sie hat sich nicht träumen lassen, daß ihr die ersehnten Kinderfreuden solche Schmerzen bringen sollen. (Fortsetzung folgt.)

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart. Schluß des Blattes am 20. Nov. Ausgabe dieses Heftes am 2. Dez., des nächsten Heftes am 16. Dezember.

Verantwortl. Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck u. Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVII. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG

Preis des Jahrgangs (Oktober 1915 bis September 1916) 8 Mark.

1916 Heft 6

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik“). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Die Tonsetzerfrage.

Von ALEXANDER EISENMANN (Stuttgart).

II. Art und Tätigkeit der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht.

Die Tätigkeit der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer und der an sie angegliederten Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht (wir werden für beide Institute die Abkürzungen G.D.T. und Afma gebrauchen) ist sowohl nach innen als nach außen gerichtet. Unter Benützung der durch die früheren Vorgänge geschaffenen Lehren hatte man bei der Innenorganisation so zu verfahren, daß nicht der erste Sturm das ganze Gebäude umblasen konnte. Der Kreis der Bezugsberechtigten wurde fest umschlossen. Eine Trennung zwischen G.D.T. und Afma besteht insofern, als nur Tonsetzer in die erstere aufgenommen und dort stimmberechtigt werden, Bezugsberechtigte der Afma aber außer den Tonsetzern auch die Erben verstorbener Tonsetzer, sodann Tonsetzer, die nicht Mitglieder der G.D.T. sind, Musikverleger und Textdichter, schließlich noch Mitglieder ausländischer Gesellschaften sein können. Hier setzten später die Angriffe der Gegner ein. Man wollte an den Grundfesten der Organisation rütteln, indem auch für die Nicht-Tonsetzer Einfluß auf die Grundordnung verlangt wurde. Kann man aber im Ernste den Tonsetzern verübeln, daß sie hievon nichts wissen wollten? Sie hatten die G.D.T. und die Afma mit eigenem Gelde ins Leben gerufen, sie mußten nicht nur an die Gegenwart, sondern auch an die Zukunft denken. Was würde geschehen, wenn die Lenkung der G.D.T. zufällig in die Hände solcher käme, die selbst gar keine Tonsetzer waren, ja vielleicht es darauf abgesehen hatten, den Tonsetzern ihre mühsam erworbenen Rechte wieder aus der Hand zu spielen? Der Fall konnte eintreten; ihm vorzubeugen, war die Grundordnung entworfen worden.

Haben die Bezugsberechtigten (also abgesehen von denen, welche ordentliche Mitglieder der G.D.T. sind) keinerlei Einfluß auf die Tätigkeit des Vorstandes eingeräumt bekommen, so wird ihnen dagegen ein desto größerer Raum im Vertrauensmänner-Ausschuß, dem Kontrollorgan der Afma bewilligt. Dieser Ausschuß setzt sich aus je sechs Tonsetzern und Verlegern zusammen, zu welchen drei Dichter hinzukommen. Der Fall könnte also wohl eintreten, daß zwischen Tonsetzern und Dichtern eine Uneinigkeit besteht. Dann haben die Verleger sogar das Uebergewicht über die Tonsetzer.

Bezüglich der an die Anstalt gelangenden Aufführungsrechte wurde bestimmt, daß auch nach dem Austreten der Bezugsberechtigten (ein Austritt ist nach fünf Jahren erstmals möglich) die übertragenen Rechte der Anstalt verbleiben. Diese Bestimmung geschah einzig im Hinblick auf das Gesamtinteresse. Ein fortwährender Bestandswechsel muß nach Möglichkeit vermieden werden. Ein und dasselbe Stück kann doch nicht heute frei, morgen geschützt, ein paar Jahre darauf möglicherweise nochmals frei sein. Aus dieser Erwägung heraus nahm die G.D.T. den betreffenden Paragraphen in ihre Satzung auf, wobei hinzuzufügen ist, daß die Ueberlassung der Rechte auch nach dem Austritt eines Mitgliedes für dieses keinen Nachteil brachte, es bekam seine Gebühren auch weiterhin ausbezahlt. Man sieht, daß alles auf möglichst gerechten Ausgleich gerichtet war, wozu auch die Bestimmung gehörte, daß Verleger, denen Aufführungsrechte gar nicht übertragen waren, einen Anteil an den Gebühren beanspruchen konnten und können. Nun hat das Reichsgericht auffallenderweise die Verträge der Afma mit ihren Bezugsberechtigten für ungültig erklärt. Eben die Bestimmung, daß eine Zurücknahme der bereits übertragenen Aufführungsrechte nicht zulässig sei, wurde bemängelt. Diese Frage bildete aber gar nicht den Gegenstand des Streites, sondern die Klägerin (die G.D.T.) fiel mit ihrer gegen die Verlegergruppe gerichteten Klage deswegen ab, weil das Gericht aus formalrechtlichen Gründen die Verträge für nichtig erklärte. Damit greifen wir den Ereignissen vor, wollen aber doch noch mitteilen, daß die G.D.T. sich aus der Verlegenheit alsbald herausgeholfen hat, indem sie durch Zusatzvereinbarung ihren Verträgen eine solche Fassung gab, daß keine Einwände dagegen gemacht werden können.

Nun seien aber der bisherigen Tätigkeit der Afma einige Worte gewidmet. Man darf wohl einmal auf das Maß des Erreichten hinweisen, um zu zeigen, welchen Dank sich die G.D.T. bei den Tonsetzern verdient hat und welche Summe von Arbeit in dem stetig sich ausdehnenden Betrieb der Afma geleistet wurde. Da war zunächst Aufklärungsarbeit unter den Gebührenpflichtigen vorzunehmen. Da Steuern im allgemeinen einer auffälligen Unbeliebtheit sich erfreuen, war es keine kleine Mühe, die Erhebung der Gebühren durchzusetzen. Man bekam es da meistens mit Unkenntnis, sehr oft aber auch mit bösem Willen zu tun. Es war dabei genau abzustufen, welcher Art die Aufführung war, welche man besteuerte.

Ging man nur darauf aus, möglichst hohe Einnahmen zu erzielen, so wäre es bald dahin gekommen, daß niemand die gebührenpflichtige Musik mehr aufgeführt hätte, der Zweck der Afma wäre also durchaus verfehlt gewesen. Ein Staffeltarif wurde aufgestellt, auf Grund dessen es zu einer durchaus gerechten Einschätzung der Gebührenpflichtigen kam. Zur Vereinfachung ihres Betriebes, gerade aber auch zur Vermeidung des Zurückdrängens neuer, zumeist gebührenpflichtiger Musik zugunsten der gemeinfreien Musik, mußte man entschieden auf den Abschluß dauernder Verträge dringen. Eine Einzelaufführung wird daher erheblich höher besteuert, als im Durchschnitt, bei Dauerverträgen, sonst auf ein Einzelwerk kommen mag. Die oft recht weitläufigen Verhandlungen waren mit Künstlern, Vereinen, Behörden oder gewerbsmäßigen Unternehmern zu führen. Feststellungsprozesse zur Klärung ungewisser Fragen mußten bis in die höchste Instanz durchgefochten werden, mit kaum zu übertreffender Geduld wartete man die Wirkung des Systems ab.

Und der Erfolg? Die Zahl der Verträge, die Höhe der Einnahmen vergrößerte sich von Jahr zu Jahr. Man ließ den Betrieb möglichst wenig kostspielig werden, breitete aber das Netz der Tätigkeit weiter aus und zog dabei die Maschen in den einzelnen Bezirken enger.

Ein Stück besonderer Arbeit ergibt die Einziehung der Programme. Der stete Hinweis auf die Verpflichtung der Programmeinsendung mahnt die Saumseligen meistens mit Erfolg und wenn auch hier und da ein Programm nicht einläuft, dann also auch nicht verrechnet wird, entsteht doch kein allzu großer Schaden, da ja die etwa darauf entfallende Gebühr in der Gesamtsumme der zur Verteilung an die Bezugsberechtigten bestimmten Jahresergebnisse enthalten ist. — Die G.D.T. gab in ihrem ersten Jahresberichte ihre Geschäftsergebnisse folgendermaßen an: Gesamteinnahme: 65 143 Mk. 90 Pf.; Einnahme an Aufführungsgebühren: 56 719 Mk. 79 Pf.; zur Verteilung gelangten 33 884 Mk. 79 Pf. = 59,74 %.

In den neun folgenden Jahren (1905 bis 1913 einschließlich) sind die Einnahmen der Anstalt absolut und im Verhältnis zu den Ausgaben gestiegen. Nur die Abrechnung über das Jahr 1914 zeigt einen Rückgang. Daß dieser aber in den Folgen des Krieges auf die allgemeine Geschäftslage zu suchen ist, bedarf wohl kaum der Begründung. Konnten von den eingelaufenen Aufführungsgebühren nach dem ersten Jahre 59,74 % verteilt werden, so stieg die Höhe des Prozentsatzes bis 1913 auf 85,25 und fiel dann auf 80,54 %. Insgesamt hat die G.D.T. seit ihrem Bestehen, das laufende Jahr abgerechnet, 2 427 772 Mk. an ihre Bezugsberechtigten verteilt. Da in solchen Dingen Genauigkeit über alles geht, sei des einzigen Pfennigs gebührend gedacht, der sich bei der Addition außerdem noch ergibt.

(Die Unterstützungskasse zahlte 1914 40 000 Mk. aus. Diese Summe ist in den oben angegebenen Jahresergebnissen n i c h t enthalten. Hier sieht man den sozial-ethischen Genossenschaftsgedanken deutlich in die Tat umgesetzt.)

Diese Gelder stellen tatsächlich ein Geschenk an die Empfänger dar, denn die Möglichkeit, in ihren Besitz zu gelangen, bestand nicht vor der Gründung der G.D.T. Auf den ab und zu gemachten Einwand, die Afma verlange zu hohe Gebühren, ist zu erwidern, daß der gewiß billige Grundsatz befolgt wird, da am meisten zu verlangen, wo durch die Musik die größten Gewinne erzielt werden. Wenn nun einzelne Künstler (deren Beitrag gering ist) über die Höhe der Pauschgebühr Klage führen, so muß entgegnet werden, daß jeder öffentlich auftretende Künstler gegenüber dem anderen zum Konzertieren nicht Befähigten oder nicht Gewillten im Vorteil ist. Wer vor die Oeffentlichkeit tritt, wird leichter genannt und bekannt, kann sich eher einen Schülerkreis bilden und nimmt daher einen wesentlichen Vorsprung vor dem ein, der auf einem anderen Wege zur Anerkennung zu gelangen hat. Ganz von selbst zerfällt der gegenteilige Vorwurf, die G.D.T. bringe es nicht zur ergiebigen geschäftlichen Ausnützung. Die G.D.T. darf kein Erwerbsinstitut sein, sie hat es nicht auf möglichst hohe Gewinne abzusehen, sondern sie vertritt den Stand deutscher Tonsetzer. Ihre Tätigkeit ist auch darauf gerichtet, das Ansehen des Künstlers zu heben. Das geschieht, indem sie ihm zum Besitze seiner Rechte verhilft. Der Idealist soll auch praktisch denkender Geistesarbeiter werden, niemals soll aber aus ihm durch die Tätigkeit der Berufsgenossenschaft ein profitsüchtiger Kapitalist werden. Wer hierzu Neigung und Beruf verspürt, mag das von sich aus tun.

Daß der von der G.D.T. eingeschlagene Weg im großen und ganzen der richtige war, geht ja auch daraus hervor, daß die Reibungen zwischen Tonsetzern und Verlegern fast ganz aufhörten. Es wurde auch im Ausschuß der Vertrauensmänner bei der Prüfung der Bücher und Belege jedesmal auf die ordnungsmäßige Führung der Geschäfte hingewiesen. Ein neuer Streitpunkt wurde erst durch die Abänderung des Urheberrechtsgesetzes geschaffen. Durch Nachtrag vom 22. Mai 1910 erhielt der § 14 des Gesetzes eine zugunsten des Urhebers geschaffene Ausdehnung. Das Emporkommen der mechanischen Musikapparate hatte es nötig gemacht, dem Urheber gegen eine Beeinträchtigung seiner Rechte ein Mittel in die Hand zu geben. Es wurde bestimmt, daß es auch zu den ausschließlichen Befugnissen des Urhebers gehört, über die Benutzung seines Werks zum Zwecke der mechanischen Wiedergabe für das Gehör zu entscheiden. Diese ausschließliche Befugnis verbleibt dem Urheber a u c h i m F a l l e d e r U e b e r t r a g u n g s e i n e s U r h e b e r r e c h t s, soweit nicht ein anderes vereinbart ist. Die G.D.T. nahm nun die Verwertung auch dieses Rechts in ihre Hände. Dabei sollte der Stein des Anstoßes gleich im voraus beseitigt werden, indem man den Verlegern auch von diesen Einnahmen einen Prozentsatz bewilligte. Eine Gruppe der Verleger war mit dieser Verrechnung jedoch nicht zufrieden, sie erklärten ihren Austritt aus der Afma und gründeten ein eigenes Unternehmen zur Lizenzerteilung an die Fabrikanten mechanischer Musikapparate. Selbstverständlich bestrebten sie sich zudem, die mechanischen Aufführungsrechte durch entsprechende Verträge vollständig in ihre Hände zu bekommen. Gegen den außerdem erhobenen Anspruch der Verleger, ihre der Anstalt bereits übertragenen Urheberrechte wieder zurück zu erhalten, mußte sich die G.D.T. unter Berufung auf die mit den Verlegern abgeschlossenen Verträge nachdrücklich wehren. Sie erhob Klage, fand aber damit, wie bereits dargelegt, kein Gehör bei den Richtern. Keineswegs hat aber das Gericht der Behauptung der Gegner recht gegeben, wonach die Berechtigungsverträge der G.D.T. gegen die guten Sitten verstoßen sollten. War es nun Querköpfigkeit oder war es nicht einfacher Selbsterhaltungstrieb, daß die Afma den Ast nicht absägte, auf den sie mit so großer Anstrengung geklommen ist? Die Frage ist leicht zu beantworten. Wer sich zu dem Grundsatz bekennt, daß eine Genossenschaft von Tonsetzern in erster Linie ihre Arbeit den Mitgliedern zu widmen hat, kann die Leitung darum nicht tadeln, daß sie von ihrer Anschauung nicht abgewichen ist. Wir glauben gezeigt zu haben, daß die G.D.T. besonnen ihres Weges wandelte und daß sie Verständigungsversuchen nicht ausgewichen ist. Allerdings, bei dem entscheidenden Punkte angelangt, wo es sich darum handelte, wer den Vortritt haben sollte, hat sie sich nicht zurückdrängen lassen. Das war ihr Recht wird man sagen, wir fügen aber hinzu, das war ihre Pflicht.

Wie sich nun voraussichtlich die Dinge gestalten, soll in einem weiteren Artikel dargelegt werden. Die Möglichkeit eines Ausgleiches scheint uns nicht ausgeschlossen. Die G.D.T. hat schon mehrere Krisen überwunden, sie wird an diesem Schüttelanfall nicht zugrunde gehen. Vielleicht war es eine Stoffwechselkrankheit, die sie durchzumachen hatte.

Wie liest man die Notenschrift am zweckmäßigsten?

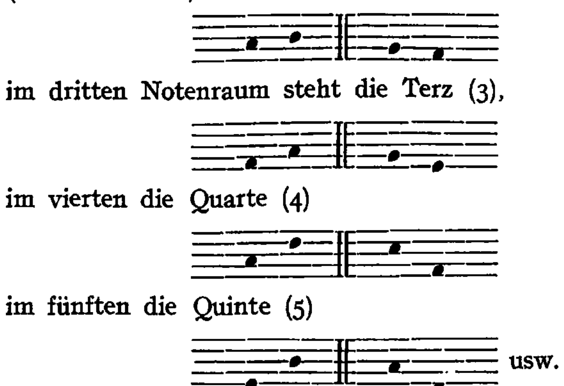
Von OTTO GASTEYGER (Stuttgart).

(Fortsetzung.)

Das Vergleichen der Notenraumverhältnisse nennt man „Intervall-Lesen". Gemeint ist nicht das genaue Unterscheiden von kleinen, großen, reinen, übermäßigen, verminderten Intervallen im strengen Sinne der Intervallenlehre, die zum Blattlesen erst nach sehr langer Uebung verwertbar wäre, sondern, wie gesagt, nur das Erkennen und Vergleichen der Notenstellungen in den Notenräumen, das mit den Verhältnis- oder Intervallzahlen 1 bis 8 ausgedrückt wird. Unabhängig von Versetzungszeichen und Schlüsseln aller Art bleibt dieses Intervallverhältnis von jedem Ausgangspunkte der Notenlinien aus ganz gleich; Noten des gleichen Notenraumes haben stets die Verhältniszahl 1 und den Namen Prime.



Im zweiten (nächsten) Notenraum aufwärts oder abwärts von der vorhergehenden Note steht die Secunde (Intervallzahl 2)



im dritten Notenraum steht die Terz (3),

im vierten die Quarte (4)

im fünften die Quinte (5)

usw.

Zur besseren Uebersicht dient die Einteilung erstens in Intervalle, die „gleich" in den Linien stehen, d. h. bei denen beide Noten auf der Linie oder beide im Zwischenraum stehen, zweitens in Intervalle, die „ungleich" in den Linien stehen, wobei die eine ihren Platz auf der Linie, die andere im Zwischenraum hat. Gleich in den Linien stehen die ungeraden Intervallzahlen 1, 3, 5, 7 (Prime, Terz, Quinte, Septime):



Primen Terzen Quinten Septimen

Besonders leicht sind Terzen und Quinten zu unterscheiden, denn, steht die eine Note auf der Linie, so steht die Terz davon notwendig auf der nächsten, und die Quinte auf der übernächsten Linie. Steht die eine im Zwischenraum, so steht die andere ebenfalls im Zwischenraum, und zwar die Terz im nächsten, die Quinte im übernächsten Zwischenraum. Ungleich in den Linien stehen die geraden Intervallzahlen 2, 4, 6, 8 (Secunde, Quarte, Sexte, Oktave):



Secunden Quarten

Sexten Oktaven

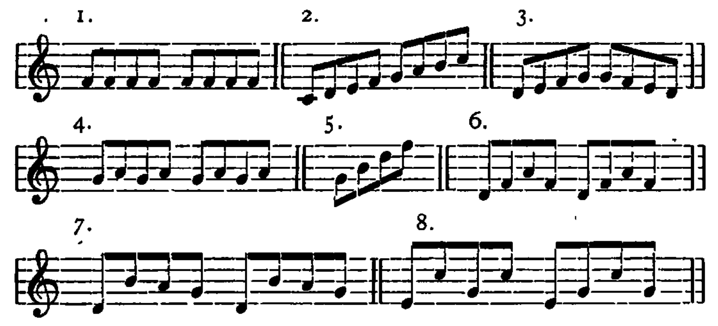
Secunden und Quarten sind sehr leicht zu unterscheiden und auch die Sexte kann nach einiger Uebung selbst bei oberflächlicher Betrachtung nicht leicht mit der Quarte verwechselt werden. Schwieriger, aber auch seltener vorkommend als diese Intervalle, ist das Oktavenintervall. Verwechselungen zwischen gleich stehenden und ungleich stehenden Intervallen, z. B. zwischen Terz und Quarte, kommen nicht vor, zumal wenn zunächst eine isolierte Vorübung zum Intervall-Lesen unter Benützung von geeignetem Material in Form von folgender Frage vorgenommen wird: „Steht die nächste Note gleich oder ungleich in den Linien im Verhältnis zur vorhergehenden Note?" Erst nach möglichst schneller Beantwortung der ganzen Frageübung folgen Uebungen im Lesen der Intervallzahlen, wobei naturgemäß der Beginn mit den kleinen Intervallen Prime bis Terz am empfehlenswertesten ist. Die nächste Uebung enthält die Intervallzahlen 1 bis 4 (Prime bis Quarte), die übernächste die Intervallzahlen 1 bis 5 (Prime bis Quinte) usw., wodurch eine ganz allmähliche Steigerung der Schwierigkeit möglich wird.

Die häufigsten Intervalle, nämlich Prime bis Sexte, müssen ganz gewandt abgelesen werden können und die Erfahrung lehrt, daß dies bei systematischem Lehrgange in kurzer Zeit erreicht wird. Von ganz besonderem Vorteile ist das Intervall-Lesen bei Noten in den Hilfslinien, wo das Lesen nach Intervallen häufig die einzige Möglichkeit zum schnellen Erkennen der Noten überhaupt ist; systematische Uebungen im Intervall-Lesen der Hilfsliniennoten sind daher besonders zu berücksichtigen.

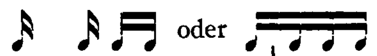
Diese Art des Intervall-Lesens ist auch ein gutes Hilfsmittel zur Intervallbestimmung von Notennamen; z. B. die Frage: „was ist *f—d* für ein Intervall," kann auf diese Weise auch ohne Kenntnis der strengen Intervallenlehre allein durch die Vorstellung des Notenbildes *f—d* leicht festgestellt werden.

Schnelles Erfassen des Notenbildes ist schnelles Uebersehen der Notenraumverhältnisse durch Vergleichen der Notenfolgen. Die häufigsten und einfachsten Notenbilder haben ein sehr charakteristisches Gepräge und es ist nur notwendig, sich des Charakteristischen des Notenbildes auch recht bewußt zu werden, um auch für die Dauer daraus Gewinn ziehen zu können. Sache des Unterrichtes ist es, den Schüler bei jeder Gelegenheit auf die verschiedenen und gemeinsamen Formen der Notenbilder aufmerksam zu machen, denn nur durch häufige Hinweise wird er zum bewußt richtigen Erfassen des Notenbildes, zur zweckmäßigsten Art des Lesens erzogen und zwar um so schneller, je bewußter er auf das Ziel losgeht und je systematischer und zweckentsprechender das Uebungsmaterial ist. Außer allem Zweifel kann man hier auf einen nicht geringen Vorsprung gegenüber all denen rechnen, die erst nach langer Uebung und Zeit gleichsam instinktiv richtig lesen, ganz zu schweigen von denen, die trotz aller Uebung keine befriedigende Lesefertigkeit erreichen und damit eine unzweckmäßige Art des Lesens beweisen.

Das wichtigste Merkmal des Notenbildes besteht in der Gemeinsamkeit der Notenfolgen, d. h. in der beständigen Frage: „Was haben die Notenfolgen gemeinsam?" Diese Frage bildet die Grundlage für die Einteilung der Schwierigkeitsgrade der Lesbarkeit. Je mehr Gemeinsames die Notenfolgen aufweisen, je regelmäßiger die Intervallfolgen und deren Richtung, d. h. je regelmäßiger die Ausfüllung der Notenräume überhaupt, desto leichter ist das Notenbild zu übersehen und zu merken, und desto mehr Noten können auf einmal erfaßt werden. Dementsprechend nimmt die Schwierigkeit mit der Größe und Menge der Abweichungen hiervon zu. Betrachten wir zunächst einstimmige Beispiele mit gleichen Notenwerten (rhythmische Schwierigkeiten müssen getrennt geübt werden!), so stellt Beispiel 1 die geringste Anforderung an Auffassungskraft und Gedächtnis, weil hier die Gemeinsamkeit der Notenfolgen am vollkommensten erreicht ist, nämlich lauter gleiche Noten und gleiche Zahlenverhältnisse (2 Figuren à 4 Noten):

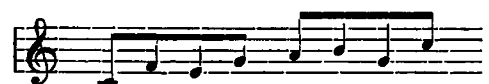


Die Gemeinsamkeit in Beispiel 2 besteht in gleichen Intervallfortschreitungen (Secunden) nach e i n e r Richtung; auch hier umfaßt, wie in allen diesen Beispielen, jede Figur die leicht übersehbare Zahl von 4 Noten. Leider wird die Uebersehbarkeit der Notenanzahl häufig durch Zerreißen der Figuren der Phrasierung zuliebe erschwert, die geradesogut auf andere Weise angedeutet werden könnte; ob z. B.



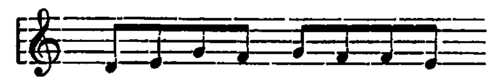
geschrieben wird, ist für das Lesen ganz und gar nicht einerlei, denn eine Notierung ist um so vollkommener, je leichter sie bei aller Unzweideutigkeit übersehen werden kann. In Beispiel 3 weist die zweite Figur die gleichen Noten und Sekundfortschreitungen auf wie Figur 1, nur in umgekehrter Richtung. Das Gemeinsame in Beispiel 4 (Abwechselung von 2 Noten) übersieht auch ein Anfänger, ebenso fällt die Gleichmäßigkeit der Terzfortschreitungen von Beispiel 5 sofort ins Auge. In Beispiel 6, 7 zeigt auch ein s c h n e l l e r Vergleich, daß die zweite Figur nur eine Wiederholung der ersten Figur des gleichen Taktes ist. Das Gemeinsame der 2 Figuren in Beispiel 8 ist eine Wiederholung derselben Noten, aber in anderer Reihenfolge.

Gegenüber derartigen, besonders in der Literatur für Anfänger häufig vorkommenden Notenbildern ist ein Beispiel wie das folgende schon recht schwer übersehbar



und ein Anfänger wird nicht mehr als die Hälfte des Beispieles mit e i n e m Blicke fassen und im Gedächtnis unterbringen können, weil die Notenfolgen gar nichts Gemeinsames haben als höchstens die beiden äußersten Noten und Intervalle (Anfang und Schluß haben *c* und Quartintervall gemeinsam). Die Schwierigkeit wächst mit der Abnahme der Gemeinsamkeit!

Der Schwierigkeitsgrad hängt aber nicht bloß von der Gemeinsamkeit, sondern auch von der G r ö ß e der Intervallfolgen ab. Je kleiner diese sind, desto leichter ist das Erkennen und Vergleichen. Prim- oder Secundfolgen sind also am leichtesten zu erkennen. Lesen besteht aus Erkennen und Merken, letzteres zwecks Verknüpfung mit den folgenden Noten. Die Schwierigkeit des E r k e n n e n s hängt in erster Linie von der G r ö ß e, in zweiter Linie von der Gemeinsamkeit der Intervallfolgen ab, während sich der Schwierigkeitsgrad des M e r k e n s bezüglich der Noten m e n g e umgekehrt an der R e g e l m ä ß i g k e i t und in zweiter Linie an der Größe der Intervallfolgen messen läßt. Zusammengefaßt: D e r G r a d d e r L e s e s c h w i e r i g k e i t h ä n g t v o n d e r G r ö ß e u n d G e m e i n s a m k e i t d e r I n t e r v a l l f o l g e n a b. Mit anderen Worten: Je kleiner und regelmäßiger die Intervallfolgen, desto leichter die Lesbarkeit. Als Proben für Erfüllung b e i d e r Bedingungen können die vorhergehenden Beispiele 1 bis 6 gelten, die in der Tat die allergeringste Anforderung an Auffassung und Gedächtnis stellen. Das folgende Beispiel



zeigt, daß die Menge der Uebersehbarkeit trotz kleinster Intervallfolgen verhältnismäßig klein ist, weil die Gemeinsamkeit fehlt, während hier



trotz größerer Intervallfolgen vermöge deren Gemeinsamkeit das ganze Beispiel übersehen und gemerkt werden kann. Schließlich noch ein Beispiel, in dem beide Bedingungen für leichte Uebersehbarkeit (Kleinheit und Gemeinsamkeit der Intervallfolgen) fehlen.



(Fortsetzung folgt.)

Karl Söhle.

Ich habe im Winter einen großen Roman vollendet: ‚Der verdorbene Musikant', der ich natürlich selber bin. Ich habe wohl zehn Jahre daran geschrieben. Erscheinen lasse ich ihn natürlich erst nach dem Kriege. Es ist so was wie ein musikalischer grüner Heinrich." Man wird in Deutschland diese Mitteilung Söhles an die Schriftleitung der „N. M.-Z." nicht mit der stürmischen Erwartung aufnehmen, mit der Herr und Frau Publicus der Verfilmung der Hauptmannschen „Atlantis" entgegensahen, immerhin aber werden einige tausend stiller und ernster Literaturfreunde sich von Herzen auf das neue Buch des Dichters freuen, der uns so viel und so Schönes aus dem Kleinleben von allerhand wackeren Musikanten zu erzählen wußte und selber ein aufrechter und ehrlicher Musikant geblieben ist, mag er sich selbst auch einen verdorbenen heißen. Auf Söhles Schriften [1] weist man am besten hin, wenn man den Meister, den die Geschichtschreibung einst ohne Frage unter unsere besten Kleinkünstler zählen wird, selber reden läßt. Söhle erzählt über sein Woher und Wohin unter anderem in seiner uns freundlichst zur Verfügung gestellten Selbstbiographie dieses:

Ich bin ein recht zusammengesetzter Mensch und voller Widersprüche in meinem Charakter, und deshalb hatte ich lange in mir zu ordnen und auszugleichen, um auch nur einigermaßen zu einem nutzbringenden Gebrauch meiner Fähigkeiten zu gelangen. Kann ja auch nicht anders sein: wenn man's in der Schule verpaßt und zu den hartköpfigsten Böcken gehört hat, da sägt, hobelt und bosselt dann das Leben um so unbarmherziger einen zurecht. Und dadurch gelangt man mit der Zeit immerhin zu einer gewissen „Reife" . . .

Mein Vater war ein Bauernsohn vom Oberharze. Das Leben hatte ihn zum Beamten gedrechselt, zum Bureaukraten. Rein wie zum Spott auf den Naturschwärmer, Träumer, Sinnierer, der er war. Was hatte er für eine Jugend erlebt! Sein Vater war in dem Harzdorfe Maire gewesen, in den Franzosenjahren. Viel Mut muß dieser besessen haben. Hatte er sich doch einmal in seinem Hofe gegen durchziehende Marodeure richtig verschanzt, daß sie ihn belagerten und beschossen. Vergeblich, gottlob, denn sie mußten's schließlich aufgeben und abziehen, weil Reguläre im Anmarsche waren. Die Kugelspuren und Säbelhiebe an der Haustür und an den Fenstern vom alten Stammhause hat man mir selber später bei einem Besuche noch gezeigt. Das alles wußte mein Vater zu erzählen. Und wie ihn, er war Anno 1804 geboren, dann im „Russenwinter" die Kosaken auf ihre ruppigen Pferdchen gesetzt und gehätschelt hatten und was für kinderliebe Menschen sie gewesen wären. Er hatte nur Gutes von ihnen erfahren. Nachgesagt hätte man ihnen freilich, klaren Sprit hätten sie gesoffen und Talglichte dazu gefressen. Das väterliche Haus wäre überhaupt immer voller Soldaten der verschiedensten Art gewesen in jener wilden Zeit, da beim Maire immer die Quartiere ausgegeben wurden. Und die Not wurde größer und ernster. Der Jubel nach Leipzig sollte bald verstummen, denn wieder da war plötzlich der Bonaparte, das Ungeheuer, bis Waterloo endlich die letzte Entscheidung brachte . . . Als königlich hannoverscher Amtsrentmeister hat mein Vater sein Leben beschlossen und ein hohes Alter erreicht. Wenn auch eine gute Weile nach 1866

[1] Von Söhles Dichtungen, die in jedes deutsche Haus gehören, in dem die Kunst unserer großen Tonmeister lebt, seien genannt: Musikantengeschichten, 2 Bde., 1902; Seb. Bach in Arnstadt, 1902; Mozart 1907; Eroica 1907.

und in Ehren „emeritiert". Immerhin, die paar Jahre, wo er noch als „Mußpreuße" im Amte war, zählen für ihn nicht. Kann man's doch verstehen, daß im Lande Hannover viele nicht gleich in das neue Regiment sich hineinfinden konnten. Und das waren nicht die Schlechtesten. Uebrigens hat dann das große Jahr 1870/71 auch hier bald klärend und versöhnend nachgewirkt, daß man über den bösen Bismarck und seine Annexion Hannovers — seine, denn der gute alte Kaiser hätte es durchaus nicht gewollt, so hieß es —, daß man darüber später allmählich anders denken lernte.

Ist also vom Vater her mein Blut gut niedersächsisch, so hat's dagegen mit der mütterlichen Beimischung seine besondere Bewandtnis. Dem Vater habe ich damit wohl meine starke Naturliebe und meine sozusagen agrarischen Knochen zu verdanken. Und meiner Mutter? Ihr jedenfalls den Phantasten, den Romantiker, wie er mir im Blute herumspukt und mich äfft und nicht zur Ruhe kommen läßt. Meine Mutter war meines Vaters dritte Frau und ich das zehnte und letzte Kind. Mein Vater war 57 und meine Mutter auch bereits hoch im Matronenalter, als ich sie mit meiner Ankunft noch überrascht und als einziger Sohn jedenfalls sehr erfreut habe . . .

Meine Mutter war polnisch-französischer Abstammung. Auf ihre französischen Vorfahren tut der Romantiker in mir sich etwas zugute. Von ihrem leiblichen Vater, um das vorerst kurz zu erledigen, weiß ich allerdings nur, daß er weit von hinten aus der Polackei nach der guten Stadt Lüneburg gekommen ist und zunächst seinen Namen auf Rudolphy den Lüneburgern lesbar und mundgerecht gemacht hat. Er hat dann als ziemlich wohlhabender Mann dort gelebt und muß schon aus dem Grunde nicht ganz ohne gewesen sein, weil er seine Söhne abwechselnd Weinhändler und Apotheker werden ließ.

Nun aber der mütterliche Großvater, der Großvater Marquis, jawohl! Und dann die nicht minder romantische Geschichte vom großen Onkel Bruno.

Im nördlichen Frankreich lagen seine Besitzungen und sein Ahnenschloß. Die edelsten Rosse sehe ich traben. Und verfolgte Hirsche stürzen über den Weg. Hallali wird zuletzt geblasen. Aus hohen Bogenfenstern grüßen die Heimkehrenden schöne Frauen, in langen Miedern und mit turmartigen Frisuren, von Perlschnüren durchwirkt . . . Die Revolution warf alles über den Haufen, wie Kartenhäuser. Alles! Sogar den Namen fegte sie mit hinweg, denn als er sich mit seiner kranken Frau, die das Elend nicht lange überlebte, und seinen zwei Töchtern über die Grenze gerettet und dann als Refugié schließlich nach Lüneburg gekommen war, da legte Urgroßvater Marquis in seinem Schmerz und seiner Empörung über die erlittene Schmach und Mißhandlung und den gänzlichen Verlust seines Vermögens seinen Adel ab und aus dem stolzen Louis François Marquis de la Brie wurde ein einfacher Herr Ludwig Labry, Sprachlehrer . . .

Er lebte vollkommen zurückgezogen in der neuen Heimat. Seinen beiden Töchtern gab er eine sorgfältige Erziehung. Die eine war zu meiner mütterlichen Großmutter bestimmt, die andere, die eine löwenbezwingende Schönheit gewesen sein muß, lieferte einen neuen Band Romantik. Sie wurde die Mutter des großen, berühmten und reichen amerikanischen Onkels Bruno, der — ich bin stolz darauf! — noch mein Pate gewesen ist, in seinen alten Tagen, auf seiner letzten Reise nach Deutschland. Ein Offizier aus einem der angesehensten hannoverschen Adelsgeschlechter, verliebte sich in die schöne Mademoiselle Labry. Seine Familie setzte jedoch der Verbindung den üblichen Widerstand entgegen. Trotzdem Ebenbürtigkeit vorhanden war, das wollte ich meinen. Der ritterliche Amoroso aber ließ nicht locker. Und eine matrimonio segreto wurde alsdann daraus. Ich höre Lerchen trillern und einen ganzen Chor von Nachtigallen schlagen. Da aber fährt jäh die bekannte kalte Hand hinein. Die Schlacht bei Jena. Er kehrte nicht nach Haus. In einem nachgeborenen Sohne jedoch sollte er fortleben, aus welchem dann der große Amerikaner Karl Bruno geworden ist. Unter der Bedingung, diesen Namen zu führen, wurde er erzogen, standesgemäß, und wurden der Mutter die Mittel zugewiesen. Es wurde ein wahrer Gentleman aus ihm, der's drüben zweimal zum Millionär gebracht und zweimal alles verloren hatte, zuletzt im Bürgerkriege, in welchem er mitkämpfte, um schließlich seinen Kindern eine Musikalienhandlung zu hinterlassen in New York, die erste von Bedeutung damals dort. Onkel Bruno wußte und konnte nämlich alles, wie's drüben ja auch verlangt wird. So war er auch sehr musikalisch und spielte sämtliche Instrumente. Auch sprach er alle Sprachen. Zugleich muß er einen guten Geschäftssinn gehabt haben. Seine ersten Millionen z. B. hatte er sich mit großen lungenstarken Drehorgeln erworben, die in den Südstaaten von den Plantagenbesitzern für die Nigger angeschafft wurden und zwar massenweis, als Bildungsmittel und auch zur Aufmunterung zur Arbeit und zur Beruhigung der rohen Instinkte. Er mag bei dem Handel wohl abwechselnd geschmunzelt und den Kopf geschüttelt, wie zugleich abwechselnd in seine amerikanische und deutsche Westentasche geblinzelt haben, der treffliche Onkel Bruno.

Karl Söhle.

So weit also von meiner Abstammung und von den Voraussetzungen meines Daseins.

Meine Jugend verlebte ich in dem Dorfe Hankensbüttel, in der Lüneburger Heide. Ich habe dort in einer schönen Natur alle Freuden des Landlebens genossen und besonders viel mit Tieren verkehrt. Ich war ein schlimm verzogenes Kind und habe meinen Eltern und Lehrern das Leben schwer gemacht. Statt in die Schule zu gehen, strich ich lieber in Moor und Heide herum, beobachtete die Vögel und fing Schmetterlinge und Käfer. Die Leute im Dorfe schüttelten die Köpfe über mich, und daß ich mal gänzlich mißraten würde, darüber war man sich klar. Wahrhaftig, nur der Dorfjunge genießt eine richtige Jugend. Das Klaus Grothsche „Jungenparadies". Ich hab's erfahren. Zweimal wurde der Versuch gemacht, Kultur in mich hineinzubringen. So kam ich in meinem elften Jahre in strenge Zucht, brachte es jedoch auf dem Gymnasium in Lingen in drei Jahren nur bis Quinta, und darauf in Salzwedel, in der Altmark, da erfolgte gar eine klägliche Rückversetzung nach Sexta. In Salzwedel gefiel mir's gut. Hier las ich das erste richtige dicke Buch, das ich völlig begriff und das mich tief rührte: Rinaldo Rinaldini, den edeln Räuber. Ich las es umschichtig mit einem Schulkameraden. Während der eine las, saß der andere stumm daneben und weinte sich aus. Die Schmach der Rückversetzung jedoch bereitete meinem Aufenthalte dort ein schnelles Ende. Schon nach drei Monaten mußte ich wieder nach Hause. Damit war meine humanistische Bildung abgeschlossen und ich wurde dann wieder Dorfjunge und war eigentlich sehr froh darüber. Endlich wurde beschlossen, Lehrer sollte ich werden, und ich mußte mich fügen wohl oder übel. Daß ich die Aufnahmeprüfung bestanden habe, erscheint mir heute noch als ein wahres Wunder Gottes. Auf dem Seminare, in Wunsdorf, einer hannoverschen Landstadt, und später in meiner Tätigkeit als Dorfschullehrer habe ich mich in keiner Weise ausgezeichnet. Im Gegenteil. Ich hatte keine Begabung und Neigung zum Lehrerberuf. Freilich, daß ich nicht lüge: in der Naturkunde wie auch in den historischen Fächern war ich immerhin ganz gut beschlagen, schon im Seminar. Ja, im Deutschen galt ich sogar für einen Schillerkenner. Mit der Mathematik jedoch stand ich dauernd auf dem bitterbösesten Kriegsfuße. Und so auch für die Hauptsache im Lehrerberufe, für die hohe Pädagogik im allgemeinen, wie für die Methodik im besonderen hatte ich nicht viel Sinn. Das hat mir viele Folterqualen und Angstschweiß gekostet. Ja tut's noch heute. Im Traume.

Nun muß ich von einem Erlebnis berichten, das auf meine Entwicklung entscheidend eingewirkt hat. Ich machte als vierzehnjähriger Junge eine Reise in den Oberharz zu Verwandten. Und ich kam da auch nach Nordhausen und hörte

dort zum ersten Male ein richtiges Konzert, im sogenannten „Gehege“. Das machte mir den ungeheuersten Eindruck. Die Musik „hatte“ mich. Eine plötzlich erwachte leidenschaftliche Musikliebe wurde von dem Tage ab bestimmend für mein Leben. Mit Feuereifer wurde nun Violine geübt, Klavier, Orgel, sogar Flöte eine Zeitlang, und später auch noch Violoncello. Alles mehr oder weniger autodidaktisch und planlos. Erwähnen möchte ich allerdings: meine allerersten künstlerischen Regungen gingen vom Auge aus. Ich erwarb mir frühzeitig eine große Fertigkeit im Ausschneiden von allerhand Figuren aus Papier, ohne vorherige Zeichnung, so namentlich von Tieren und Soldaten. Die Musik verschlang mich jedoch später förmlich. Und in meiner Seminarzeit dann, nicht daß ich mich da doch wenigstens in der Musik hervorgetan hätte. Ich konnte mich nun einmal dem Zwange eines geregelten Unterrichtes nicht fügen und der Ungebundenheit meines Charakters war nicht beizukommen, in keiner Weise, in meinen Entwicklungsjahren.

Ich saß dann als Schulmeister in einem abgelegenen Neste und lebte und atmete da in den Werken Mozarts, Beethovens, Schuberts, Schumanns und als dann auch noch das „Wohltemperierte Klavier“ in meine Hände kam, durch einen benachbarten Oberförster, der ein großer Musikant und Sonderling war, da war mir das Herrlichste der Kunst gegeben bis auf den heutigen Tag.

Allerdings, Verse habe ich in jener Zeit auch schon verbrochen. Auf der Balz hauptsächlich, da mein Herz für die Liebe immer sehr empfänglich gewesen ist. Ja, es kam bald sogar so weit, daß sich der Poet und der Musikant in mir stritten. Seit ich nämlich Fritz Reuter kannte und ihn meinen Bauern im Winter am warmen Ofen vorlas. Fritz Reuter hat mich in jener Zeit besonders stark und richtunggebend beeinflußt. Er regte mich an, in meinen Lehrerjahren, mich umzusehen und das Landvolk zu beobachten, und in mir glomm das dunkle Gefühl, alles Geschaute einmal dichterisch zu verwerten.

Als ich 24 Jahre alt war, fand ich dann einen Gönner, der mich nach Dresden aufs Konservatorium schickte. Mit Freuden hing ich die Schulmeisterei an den Nagel, um nun ganz und gar Musikant zu werden. Die mir gewährten Mittel flossen leider unregelmäßig, oft versiegten sie ganz, und meine Not war groß. Ich war eigentlich auch schon zu alt und meine Finger nicht mehr biegsam genug zum Musikstudium. Eine Zeit verzweiflungsvollen Kämpfens kam da. Zudem wurde mir im Konservatorium kein Verständnis für meine Individualität entgegengebracht. Meine Nerven litten endlich schwer. Bis zur Zerrüttung! Ich mußte aufhören. Das war bitter, denn ich bin heute noch mit Leib und Seele Musiker.

So wandte ich mich endlich der Schriftstellerei zu. Aus Not! Und ich begann natürlich mit Musikkritiken. Ich kämpfte für Brahms und die absolute Musik schon zu einer Zeit, als dieser herrlichste Meister der Neuzeit noch parteipolitisch bekämpft wurde, in der kurzsichtigsten Weise. Selbst in sonst gediegenen Zeitschriften, mit keineswegs einseitigen Parteiinteressen auf anderen Kunstgebieten. In einer Zeit, wo die musikalischen Fortschrittsphilister sich die Hände rieben und die Programmusik ihre Orgien feierte, wenn auch überwiegend nur schriftlich. Heute erlebe ich nun die Genugtuung, daß Brahms mit Macht durchdringt, ungeahnt schnell. Ihm gehört zweifellos die ganze nächste Zukunft. Ja, er ist bereits neben Beethoven und Wagner der bevorzugteste, der weitaus am meisten gepflegte Komponist.

Ferdinand Avenarius hat mir dann die Bahn geebnet auf anderweitige literarische Ziele hin.

Ich habe stets nur innerlich Erlebtes zu gestalten versucht. Musikalische Stimmungen und meine heimatlichen Beobachtungen und Erlebnisse. Daneben auch historische Stoffe wie in meiner Novelle „Sebastian Bach in Arnstadt“ und in meinem dramatischen Zeitbild „Mozart“, da ich mich auch immer viel mit Kulturgeschichte beschäftigt habe und der Meinung bin, historischen Sinn zu besitzen.

Wenn ich nun ja auch endgültig zur Schreiberzunft gehöre — ich muß leider gestehen: nur zu oft kommt immer wieder der Musikant über mich und treibt mich vom Schreibtisch ans Klavier. Und da tobe ich mich denn aus. Im Beethoven und besonders in meinem über alles geliebten Bach. Unersättlich bin ich im Ausüben und auch bloßen Genießen der Kammermusik. Darin schulde ich dem leider zu früh verstorbenen *Henri Petri* die größte Dankbarkeit, der mir mit seinem Quartett lange Jahre durch viel wertvolle Anregung geboten hat. Von neueren Meistern liebe ich besonders die beiden großen Antone, Bruckner und Dworschack. Am meisten selbstverständlich, wie schon gesagt, meinen großen niedersächsischen Landsmann. Und die Musik seines Nachfolgers Max Reger stimmt mich sehr nachdenklich. In der Brahmsschen Musik, in ihrer Herbheit und tiefen Innerlichkeit, höre ich die norddeutsche Tiefebene, und Heimweh überschleicht mich. „O, wüßt ich doch den Weg zurück —.“ Selbstverständlich habe ich mich auch mit Richard Wagner und seiner weltbewegenden Kunst auseinandergesetzt. Nur für das allzu Pathetische, für Lärm und große Großartigkeit, wie für technische Tausendkünste an sich habe ich nicht viel Sinn. Wurzelhafte Kunst muß es sein! Alles rein Artistische ist mir ein Greuel.

Meinem musikalischen Geschmack entspricht mein literarischer. Von neueren Dichtern liebe ich Liliencron und Wilhelm Raabe sehr, und auch den derben Hansjakob lese ich gern. Sehr viel verdanke ich aber auch den großen russischen Erzählern, zumal Tolstoi. Auch Jeremias Gotthelf gehört zu meinen Lieblingsdichtern, und Gottfried Keller, ganz zu oberst, selbstverständlich.

Nach vorübergehendem Aufenthalt in Berlin, wo ich ohne sonderlichen Nutzen an der Universität hospitierte, ist mir Dresden zur zweiten Heimat geworden. Hier habe ich auch mein Glück gefunden, meine Ehe. Dadurch ist erst etwas aus mir geworden. Denn meine Frau hat mich unsteten Menschen erst richtig erzogen, kann ich wohl sagen, und mir dadurch Kraft und Sammlung zum Schaffen gegeben. Ich verdanke ihr unendlich viel! War ich doch zweimal verkracht, als Schulmeister und als Musikant. Meine Frau glaubte da an den Poeten in mir, und als Poet habe ich ja auch bis jetzt standgehalten. Unsere Verlobung erfolgte unter höchst schwierigen Umständen. Es ging mir erbärmlich damals. Wenn ich daran denke! Ich wohnte luftig und aß in einer Volksküche. Und dabei frischen Mut haben und sogar auf Freiersfüßen gehen! Ich lebte hauptsächlich von immer neuen Hoffnungen, auf den Trümmern alter. Trotzdem nahm mich die Tapfere, die sich inzwischen als Gesangslehrerin in Dresden einen sehr geachteten Namen gemacht hat. Unsere Hochzeit, in einem Dörfchen der Oberlausitz, war bescheiden. Es gab nur Kaltes, wovon in der freudigen Aufregung aller sieben Teilnehmer noch das Beste, eine Schüssel Heringssalat — vergessen wurde. Und die Hochzeitsreise dauerte ganze zwei Tage. Kinder haben wir keine. Ich habe mir jedoch zur pädagogischen Betätigung einen Dackel aufgezogen. Wie bekannt, ein ziemlich schwieriges Objekt der Erziehung. Er ist ein halber Mensch geworden, und wir verstehen uns.

H. W. von Waltershausen: „Richardis“.

Romantische Oper in drei Akten.

(Uraufführung im Hoftheater zu Karlsruhe.)



Die Tatsache, daß Hermann Wolfgang v. Waltershausen den „Oberst Chabert“ geschrieben hat, soll bei der Besprechung seiner neuen Oper außer acht gelassen werden, denn er hat mit seiner „Richardis“ ein Werk gegeben, das in jeder Hinsicht so verschieden, auch so unabhängig von seinem Vorwerk ist und in seiner Entwickelung sich so wenig darauf stützt, daß sich jeder Vergleich von vornherein erübrigt. Teilweise dem deutschen Geschichts-, teilweise dem deutschen Sagenkreis ist der Stoff zu der neuen Oper entnommen. Den geschichtlichen Hintergrund bildet die Zeit des nahenden Unterganges des Karolingergeschlechtes, während die Sagen gar mancherlei von Karls des Dicken Gemahlin, der Richardis, zu erzählen wissen, von ihrer Verurteilung zum Scheiterhaufen wegen ihrer angeblichen Untreue und von dem Eintreten des Himmels für ihre Unschuld. Nichts anderes als Anregung schöpfte Waltershausen aus all den mannigfaltigen Quellen. Ueber sie erhebt sich licht, frei, knapp, sicher eine neue Dichtung. Kein Operntext, sondern eine Dichtung:

Der brutale und dennoch schwächliche Kaiser Karl der Reiche überfällt das Kloster Andlau im Elsaß, um seiner Goldgier zu frönen. Der Schirmherr des Klosters, Andelo, sucht vergebens ihm zu wehren; erst das Ehrfurcht erregende Erscheinen der Nonnen mit der Aebtissin Richardis an der Spitze ist imstande, die Raublust der verwegenen Gesellen zu bannen. Auch die messerscharfen Worte, die Richardis an den Kaiser richtet, verfehlen ihre Wirkung nicht, allerdings in anderer Art, als sie gemeint waren — der Kaiser entbrennt in Leidenschaft für sie und Richardis weist ihn ab. Er bietet ihr seine Krone dar; auch diese gilt der Gottgeweihten nur als Tand. Da wird in dem Herrscher Zorn und Wut entfacht und er droht mit Gewalt; Richardis aber erbittet Schutz und Rettung von oben in Form eines Wunders. Das Außerordentliche, das Wunder jedoch kann nur geschehen, sofern es als Lohn oder als Folge einer außerordentlichen Handlung eintritt. Noch hat Richardis nichts geleistet, was des Wunders wert wäre, denn daß sie, zumal als Aebtissin, ihr Keuschheitsgelübde nicht verletzt, ist selbstverständlich. Da ihr Gotteshilfe versagt ist, ruft sie Menschenhilfe an; Richardis wendet sich an Andelo, den sie als edlen Menschen kennt und schätzt. Der gewinnt wohl für kurze Zeit Gewalt

über den Kaiser, kann sich indes der Uebermacht nicht erwehren und wird gefangen genommen. Zur selben Stunde aber erwachen in ihm durch die Bewunderung der Standhaftigkeit der Aebtissin und durch den Unwillen über die Kirchenschändung, über die Roheit und Ungerechtigkeit des Kaisers heiße, leidenschaftliche Gefühle für das Weib Richardis, das vor seinen Augen von Räuberhänden aus dem Kloster geschleppt wird. Soweit der erste Akt. Der zweite spielt im Kaiserschloß zu Marlenheim. Richardis ist zwar seit drei Jahren Kaiserin, doch nicht des Kaisers Weib. Die Kirche hat sie längst von ihrem Klostergelübde entbunden, sie aber sieht sich als Werkzeug der Vorsehung erkoren, um die Strafe Gottes, die in Form des Unterganges des Geschlechtes eintreten wird und die dem Kaiser bereits in einem unheilvollen Traume prophezeit wurde, zu beschleunigen. Aus dieser Erkenntnis heraus, gepaart mit der persönlichen Empfindung ihrer Gotteszugehörigkeit, versagt sie sich trotz den Vorwürfen des Priesters, dem Drängen des Volkes, den Bitten des Kaisers um einen Erben für das große Reich. Einer aber weiß um ihre unwürdige Lebenslage. Andelo, der vom Kaiser zum Mönch Geschorene, entflieht dem Kloster und er trägt seine heftigen Gefühle der Rache, des Hasses und auch die seiner ach so weltlichen Liebe nächtlich zu Richardis, der Kaiserin, sicher in dem Glauben, ihr damit nützen, ihr Befreiung erwirken zu können, wohl aber nicht ganz ohne selbstsüchtige Gedanken. Mit Sanftmut und Hoheit weist sie ihm den Weg zur Rückkehr ins Kloster, eine eigene Regung der Zuneigung zu dem warmblütigen Helden im Mönchsgewande schwer bekämpfend. Vor nahenden Stimmen verbirgt sie ihn in ihrer Hauskapelle, doch nur so lange, bis er sich eigenmächtig zum Eideshelfer der von schwarzen Anschuldigungen betroffenen Richardis aufwirft, Anschuldigungen, die sich auf ihn selbst und sein Verhältnis zu der Kaiserin beziehen. Zum zweiten Male fällt er in Kaisers Hand, diesmal aus Kaisers Hand. Richardis aber soll den Ehebruch im Flammentode sühnen und wird zum Scheiterhaufen geschleppt. Der dritte Aufzug! Ehe der Verbrennungsakt vor dem Dome der Stadt Kirchheim beginnt, versucht der momentanen Eingebungen leicht zugängliche Kaiser Karl, vielleicht auch aus einer Art echter Liebe heraus, der Märtyrerin Herz zu rühren und verspricht ihr Freiheit, falls sie doch noch die Seine würde. Ein Händefalten, ein Lobgesang auf den Himmel ist der Weltentrückten Antwort. Und der Himmel läßt das einst vergeblich erflehte Wunder jetztund geschehen: Richardis bleibt trotz Wachshemd und Flammenzüngeln unversehrt, während der Kaiser durch die Flammen den Tod erleidet. Die Kirche, die Klägerin war, Richterin sein wollte, wird nunmehr zur Büßerin und sinkt anbetend vor der in ihre alten Rechte als Aebtissin des Klosters Andlau eingesetzten Richardis als vor einer Heiligen in die Knie!

Wohl eine Dichtung, doch kein Operntext. Gedankenreichtum auf der einen, Handlungsarmut auf der anderen Seite. Die Handlung hat keinen Selbstzweck, sondern ist da, um die äußere Form für einige allerdings sehr geistvoll durchgeführten Gedankenfolgen zu bilden. So das Problem von der Selbstbestimmung des Weibes, das trotz allen Anstürmen des Lebens ihren hohen Willen aufrecht erhält und zum Siege führt, dann die Idee von dem Kulturträgertum der Klöster für die Verbreitung eines deutschen Christentumes und manches andere. Sieht man die einzelnen Gestalten näher an, so haben sie etwas Figurenhaftes an sich. Sie erleben gar manches, aber sie durchlaufen keine Wandlungen und damit fehlt die zwingende Notwendigkeit zur Tragik. Am stärksten tritt dieses bei der Gestalt des Kaisers hervor. Haltlos, zerfahren, unstet wie der Mann zu Anfang des Stückes ist, so bleibt er bis zu Ende. Auch wirken die ihm verliehenen sympathischen Züge nicht ganz glücklich, so dieses Erwachen wahrer Liebe; die Gestalt steht manchesmal an der Grenze der Lächerlichkeit, eine kleine Dosis vom Theaterbösewicht hätte mehr Würze und mehr Zeichnung in die Gestalt hineingebracht. Lebensvoller ist die Richardis geformt; nicht sehr interessiert der etwas schemenhafte Andelo, dagegen ist der Erzkaplan gelungen, eben weil er in seiner Person von vornherein ein konservatives Element darstellen muß. Daß trotzdem dem Stücke Bühnenwirksamkeit zugesprochen werden darf, liegt abgesehen von dem großen Verdienste, das der Musik zukommt, zunächst daran, daß tatsächlich echt dramatische Szenen nicht fehlen, aber vor allem an der Konzentriertheit der Sprache. Man könnte nicht mit weniger Worten sagen, was gesagt ist; somit steckt in jedem Worte ein realer Wert, ein bedeutendes Gewicht. Selbst rein poetische Stellen hemmen nirgends, dazu sind sie viel zu schön, zu gehaltvoll. Die Handlung ist trotz Kirchenraub, trotz Totschlag und Gottesurteil undramatisch, aber die Sprache ist die eines wahrhaftigen Dramatikers und die Tonsprache erst recht.

Gustave H. Roger als „Prophet".
Aus dem musikhist. Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

Die Musik spricht tatsächlich. Nirgends tritt sie illustrierend auf, immer prägt sie irgendwelche Gedanken. Die Leitmotive — es mögen so ein halbes Dutzend Hauptthemen und ein ganzes Dutzend weniger wichtige Motive sein — sind nicht etwa den einzelnen Personen, einem sinnenfälligen Ding oder Begebenheit als Charakteristikum verliehen, sondern sie drücken Begriffe aus, meist recht abstrakter Natur. Richardis hat kein Thema an und für sich, aber ihre „Heiligkeit" hat eines und ihre „Weiblichkeit" auch. Des Kaisers Inneres wird durch ein Motiv seiner „Leidenschaft" bloßgelegt. Ein „Untergangsmotiv" des Karolingergeschlechtes ist vorhanden, breiten Raum erhalten natürlich die Motive des „Wunders", des „Wunderglaubens". Die Themen, die kirchliches Gebiet berühren, ähneln sich in der Stimmung; sie haben da und dort einen Stich in die Kirchentonarten. Die lateinischen, auf wundervolle alte Texte komponierten Hymnen zu Anfang der Oper muten auch musikalisch recht altertümlich an, doch ist dies keineswegs auf die Harmonien, die durchweg modern sind, zurückzuführen, sondern vielmehr auf den Satz, der im Palestrina-Stil gehalten, meist aus Dreiklängen bestritten wird. Ueberhaupt sind die Chöre sehr klangschön und zeugen von großem Verständnis des Komponisten für die natürlichen Möglichkeiten des Chorsatzes. Die Tugend scheint Waltershausen angeboren zu sein: daß er die Grenzen eines jeden Instrumentes, sei es die menschliche Stimme, sei es ein Orchesterinstrument unbedingt achtet, eine Tugend, die heutzutage um so mehr zu schätzen ist, als seit Wagner gar gerne die Neigung besteht, die einzelnen Instrumente viel zu häufig in die Extreme ihrer Ausdrucksmöglichkeiten hineinzutreiben. Daß auch ohne dies Wirkungen von nicht geringem Reiz und klanglicher Originalität zu erreichen sind, beweist die Musik zur „Richardis". Waltershausen geht eben absolut nicht auf Klangeffekte aus; kommen solche trotzdem zustande, so sind sie nicht gesucht worden, sondern haben sich auf natürlichem Wege aus sich selber erzeugt. Scharf scheidet Waltershausen die Gruppe der Streicher von der Gruppe der Bläser. Diese geben Licht und Schatten, vervollständigen die Stimmung, das Streichquartett hingegen bleibt durchweg der dominierende Teil, der Stamm, der Kern der Sache, der Melodienführer. Das ist es ja gerade: Melodien über Melodien, nicht im landläufigen Sinne, aber die Melodie, die keine Phrase bedeutet, die Melodie, die in jeder Begleitungsfigur versteckt lauert, um sie über ihre eigene Bestimmung hinauszuheben. Wenn auch die Stimmen noch so kontrapunktisch geführt und ineinander verschlungen sind, so ist doch alles von wundersamer Klarheit und Eindringlichkeit. Eine Orchesterfuge, die Ueberleitung vom zweiten zum dritten Akte gibt hiervon beredtes Zeugnis. Das ist die Größe von Waltershausen, das Maßhaltenkönnen in allen Dingen, das Bewußt-Beherrschte, der Wille zur absoluten künstlerischen Vollendung. Er ist kein Umstürzler, er ist in höherem Sinne nicht einmal ein Eigener, obwohl er seinen Stil bereits gefunden und nur Böswilligkeit ihm Reminiszenzen nachweisen

könnte, aber sein Schaffen ist einer solch zwingenden Logik unterworfen, so daß jede Note, jedes Wort das Endresultat der intensivsten Geistesarbeit zu sein scheint. Ihm deshalb in seinen Werken Berechnung, Tüftelei nachzusagen, davor bewahren ihn nicht wenig Herzenswärme und eine ansehnliche Kraft und Großzügigkeit der Erfindung.

Einer Oper etwas über ihre Zukunft zu prophezeien, ist eine schwierige Aufgabe; doppelt schwierig bei Waltershausens „Richardis". Sie hatte einen großen, ehrlichen Erfolg und die begeisterten Zurufe wollten kein Ende nehmen; da sind aber zwei Faktoren, die eine Rolle spielen und nur beim Vorhandensein zweier Voraussetzungen wird dem Werke in anderen Städten eine ähnliche Aufnahme beschieden sein. Zunächst muß der Hörer recht viel Wissen mitbringen; er muß mit dem dichterischen Stoffe vertraut, er sollte auch über den musikalischen Aufbau orientiert sein, sofern er einen wirklichen Genuß haben will. Beides wurde ihm hier durch einen der Aufführung vorhergehenden, von Hofkapellmeister Cortolezis gehaltenen Vortrag übermittelt. Der andere Punkt betrifft die Aufführung selbst. Man hatte an der Karlsruher Hofbühne eigens den Orchesterraum vergrößert, das Orchester bedeutend verstärkt, bei der Schlußszene waren 130 Menschen auf der Bühne, Dekorationen waren geschaffen von größter historischer Genauigkeit und von feinstem Stimmungszauber, auf alle Intentionen des Schöpfers wurde in jeder Beziehung aufs liebevollste eingegangen. Wenn das nun an einer anderen Bühne nicht so ist, wird die Oper dennoch so wirken? rein aus eigener dramatischer Kraft? — Man könnte sich vorstellen, daß es später einmal zwar keine romantische Oper „Richardis", wohl aber ein im Konzertsaal aufgeführtes Oratorium „Richardis" von Waltershausen gibt.

Der Komponist hätte sein Werk in keinen besseren Händen wissen können. Hofkapellmeister *Cortolezis* besitzt einen hohen Respekt vor dem schaffenden Künstler; er will nur Deuter der Partitur sein, kein Hineinträger eigenwilliger Gedanken. Für ihn ist der kleinste Strich aus der Feder des Schöpfers gleich einem Befehl, dem er unumstößlich nachzukommen hat. Das ist das richtige Erfassen vom Werte des Kunstwerkes, und ehrt den, der sich dies zur Richtschnur seines Wirkens macht, über alle Maßen. Eine schlechthin vollendete Darstellerin war *Beatrice Lauer-Kottlar* als Richardis. *Max Büttner* wußte den Kaiser sehr überzeugend zu gestalten; *Joseph Schöffel* brachte viel Jugendfrische für den Andelo, *Hans Keller* viel Würde für den Erzkaplan mit. Die nicht leichten szenischen Probleme löste *Peter Dumas* als Regisseur bewundernswert. Besondere Anerkennungen gebühren dem genialen Schöpfer der Dekorationen Direktor *Wolf*, sowie den Entwerfern der ebenso stilgemäßen wie prächtigen Kostüme *Margarete Schellenberg* und *Max Schneider*. **Schweikert.**

Prager musikalische Nachrichten

1914—1915.

Von Dr. ERICH STEINHARD (Prag).

Der Chronist bekennt sich zu einer Unterlassungssünde. Er war mit rechtschaffenen Vorsätzen im Jahre zuvor darangegangen, der Sommersaison 1914 einige Worte zu widmen. Da kam der Krieg. Er hielt mit dem Niederschreiben inne und legte die Feder hin, in der Erkenntnis, daß in unruhigen Zeiten der Sinn des Menschen nicht nach der Kunst stehe. Nun, da wir uns an das Außergewöhnliche gewöhnt und auch die Künste sich eingerichtet haben, wollen wir wieder unseres sauren Amtes walten. Zunächst etwas über

Kriegspolitische Kompositionen.

Ein monumentales Denkmal deutscher volkstümlicher Musik hat die Kriegsepoche hervorgebracht. Ein Werk, dessen Geist kriegerischen Zeiten entsprossen ist, längst vergangenen Epochen, dessen Seele eine Vorahnung ist unserer heutigen Stimmung. Eine politische Schöpfung, doch keine Gelegenheitskomposition im schlechten Sinne. Ein Kunstwerk, auf das die Deutschen in späteren Tagen der Sammlung und der wiederkehrenden Freude an der Kunst mit Stolz hinweisen werden. Ich spreche von der Zeitenkantate *„Aus deutscher Vergangenheit"*, einem dreiteiligen Chorwerke von Dr. *Gerhard v. Keußler*, dem Musiker und Philosophen. Ein bunter Strauß alter Gotteslieder, Schwertlieder und Liebeslieder war die Anregung, eine lange Reihe berühmter und weniger bekannter einstimmiger Minnesingerweisen, altdeutscher Balladen und Volkslieder. „Die Volkslieder stehen als eine res nullius, als ein herrenloses Gut da — gleich Licht, Luft und Wasser, und solange man nicht . . . das Volk . . . für grundsätzlich träge halten muß, kann man ihm in Rhythmus, Intervall und Harmonie mehr zumuten und ihm auch in polyphonem Satze eine reichere Vergangenheit seines Stammes darbieten, als das in den Grenzen der vermeintlichen ‚Volkstümlichkeit' möglich ist . . ." (Keußler, „Das deutsche Volkslied und Herder", Prag 1915.)

Es gehörte nicht geringe Forscherarbeit dazu, aus vier Jahrhunderten deutscher Liedkunst die Weisen und Worte zu finden, die dem ideellen Fühlen unserer Tage entsprechen. Starke Phantasie, um weitauseinanderliegende Texte philosophisch so zu begründen, daß sie poetisch zu einem Ganzen verbunden werden durften. Historisch-musikalisches Können, um diese Weisen nach ihrer Art und ihrem Innenleben in die Vokalformen verschiedener Stile chorisch und solistisch einzukleiden. Außerordentliches Musikertum, um sie trotz der zeitgerechten Methoden und trotz der Mannigfaltigkeit der Formen in einem einheitlich strengen Geiste festzufügen.

Es stehen in den polyphonen Gruppen der Komposition folgende Sätze der Jenaer Liederhandschrift: Das Grußlied des Zilies von Sayn, der Spruch Wizlaws von Rügen „Mancher schimpfet auf sein eignes Ziel" und der Hymnus des Meißners „Gott ist gewaltig". In den homophonen u. a. des Minnesingers Oswald v. Wolkenstein „Wach auf mein Hort". Den Sinn des Programmes, der die verbindenden Gedanken der Texte zeichnen soll, gibt eine lebendige poetische Skizze Keußlers wieder, die viel zum Verständnisse des ganzen Werkes beim großen Publikum beiträgt. Sie möge folgen.

Es wird zum Krieg gerufen. Falscher Freunde Verrat ist zu rächen. Man schart sich zum Heerzug: Das Banner wird geschmückt. Die Jungfrauen rufen Mariam, die reine Magd an, sie wolle die lieben Reitersknaben beschützen; die Männer aber ernennen zu ihrem Rottmeister den heiligen Jörg. Da richten sich Aller Augen auf einen Kämpen; er scheidet von seiner Braut, von seiner schönen Nannerl — ihr Schmerz ist größer denn Aller Schmerz. Als nun das Gelöbnis der Treue still ausgeklungen ist, hört man die letzte Schar der vorüberziehenden Krieger nahen, und in ihren Gesang an den Held der Helden, an den unüberwindlichen heiligen Michael, stimmen auch die Zurückbleibenden ein.

Schon ist der erste Tagesmarsch zurückgelegt. Die milden Strahlen der Abendsonne bescheinen die verlassene heimatliche Scholle; fern unten liegt das Tal, das mit seinem Frieden die einsame Nannerl beschirmen soll . . . Ueber den beginnenden Krieg aber streichen bald sonderbare Gerüchte durch die Lande: wie es dem festen Regensburg ergangen sei; wie ein Kuhhirt mit seinem Horne den Turm zu Landshut umgeblasen habe; welch seltsame Dinge zu Mühlen und zu Köln geschehen seien. Man weiß, für wen die Nachrichten erdichtet sind und lacht sich ins Fäustchen. Ungeheuerlich ist es auch, was man von dem neuen Klosterorden Rabenstein hört, mit seinem Abte, dem Henker und seinen Brüdern, den Raubrittern. — Die Ereignisse jagen einander. Beim fortwährenden Wechsel des Schauplatzes ist man bald auf dem Kriegsfelde, bald daheim bei der schönen Nannerl. — Während auf dem Felde in unentwegtem Kampfe bitteres Blut vergossen wird, wobei dennoch über allen Schicksalen eine Kraft waltet, die den Mut nie und nimmer sinken läßt, will daheim ein böser Geist die schöne Nannerl in Versuchung führen. Ein freier Geselle sucht sie zu betören; er wirbt um sie, doch die schöne Nannerl achtet des Gutzgauches nicht — sie läßt ihn ziehen. Ihr Liebster aber kehrt noch immer nicht zurück . . . Das Jahr geht zu Ende. Keine Freude lächelt der Geburt ihres Knäbleins, sondern jähe Verzweiflung läßt die junge Mutter das Kind erdrücken. Böse Leute schleppen sie vor den Richter. Die Fürsprache ihrer Gespielinnen kommt zu spät, denn als die Begnadigung gebracht wird, ist Nannerl schon tot.

Inzwischen ist auf dem Felde der ersehnte Sieg errungen worden, und endlich, nach weiten Wanderungen durch fremde Lande, kehrt der treulos treue Joseph ins leere Tal zurück. Klagt er auch nicht über den Tod seiner Liebsten, verwinden kann er ihn nicht. Betäuben will er seine Trübsal und wird ein Schlemmer und ein Schalk, der, in Fluch und Bann getan, endlich reuig zusammenbricht und sich von der Erde fort, in die Heimat aller Menschen, in den Himmel sehnt. Er stirbt und wird neben Nannerls Grab zur Ruhe gebettet. — Jene große Liebe aber, die über aller Erde thront und in den Menschen trotz ihrer Gebrechen und Verluste immer wieder den hohen Sinn des Lebens wachruft — jene Kraft läßt auch hier die Lebenden wie die verklärten Toten insgesamt das hehre Danklied anstimmen: Lobe den Herrn, meine Seele, und vergiß nicht, was er dir Gutes getan hat.

Gedanklich ergeben sich daraus — wie zu ersehen ist — drei Teile. Formal: epische, dramatische und lyrische Lieder und Gesänge. Stofflich: Zeitenschilderungen, Balladen und Kampflieder; Liebes- und Tanzlieder; kirchliche Bittgesänge und Danklieder, Sterbelieder, Begräbnisgesänge und Hymnen. Unter den Zeitenschilderungen gibt es zwei sehr merkwürdige Stücke, aus denen wir sehen, daß über die Ereignisse, wie sie die Gegenwart bietet, schon das historische Volkslied vor Jahrhunderten geurteilt hat; psychologisch fesselnde Verse, die von heute stammen könnten. Man höre:

Ist doch in allen landen
kein zucht noch ehrbarkeit!
Der glaub ist gar zu schanden
gemacht durch trug und neid;
fuchsschwänz und schelmenstücken
sein jetzt in großer ehr,
damit tut man sich schmücken,
kein treu ist nirgend mehr.
Auch die ich hab vor freunde
am allermeisten geacht,
die han sich mir zum feinde
ohn all mein schuld gemacht,
und halten sich so alber,
gleich ob ich's nit verstünd:
sie werden sich selbs betrügen,
die ungetreuen hünd. usw.
(Um 1546 geschrieben.)

Das nächste Stück bringt die „Lügennachrichten" des Feindes:

Zu Landshut steht ein hoher turm,
er fällt von keinem wind noch sturm,
er steht fest aus der maßen;
den hat der kühhirt in der stadt
mit seinem horn umgeblasen.
Zu Mühlen steht ein hohes haus,
daran flog eine fledermaus
mit ihrem starken leibe;
sie flog das haus mitten entzwei,
vor ihr konnt es nicht bleiben.
Zu Regensburg haben sie einen hahn,
der hat so schrecklich viel schaden getan,
er zertrat eine steinerne brücke;
es flog eine mück einen turm entzwei,
war das nicht ungelücke?
Ein ambos und ein mühlenstein,
die schwammen zu Cöln wohl über den Rhein,
sie schwummen also leise;
ein frosch verschlang ein glühend pflugschar
zu pfingsten auf dem eise.

Für die musikalische Formfassung der Gesänge waren die Texte richtunggebend. So schuf Keußler aus dem vorstehenden „Lügenbericht" einen polyphon-imitierenden Satz für gemischten Chor, dessen verwickelte Stimmführung, buntgestaltige Rhythmik und geistvolle Kleinmalerei der Kunst der alten Niederländer nicht nachsteht. Andere Worttexte behandelt er madrigalesk, andere bleiben Solokantaten und werden nur harmonisch gestützt, anderen gibt er die Form der Historie oder der Choralkantate, wieder andere werden zu dramatischen Kantaten. Diese vom Sinne der Poesie abhängig gemachten musikalischen Formen werden im Rahmen der drei Satzgruppen, dann wieder der Gattung nach zusammengeführt. Es stehen je zwei Abschiedsgesänge der Liebesepisode (die sich zwar wie ein roter Faden durch das Werk zieht, aber trotzdem Episode bleibt) als Tenor und Sopransololieder beisammen und entsprechen einander wie Frage und Antwort; in der zweiten Gruppe sind die Chöre gruppenweise gehäuft, während die Lieder der jungfräulichen Sehnsucht eingestreut sind; in der dritten Gruppe Trübsallieder des fahrenden Gesellen im Wechsel mit a cappella-Chören, die auch die einzelnen Satzgruppen abschließen und krönen. Sie sind überhaupt die gewaltige Grundlage des Werkes und handeln von vier allgemeinen Dingen: von der Zeit, vom Kriege, von den Menschen, von Gott. Kurze Volksliedperioden sind Anregung, Keim und Stoff zu Variationen und weitausgesponnenen Sätzen, deren Formen wir bereits aufgezählt haben. Diese Musik ist Volksmusik, also vor allem Gefühlsmusik. Eine Welt von Stimmungen. Neben dem Ergreifenden, Gewaltigen, neben dem Weltfremden, Weltfernen, Religiösen steht das volkstümlich Derbe, neben dem Charakteristischen das Träumerische, neben dem Glaubensfreudigen das Heroische. Doch auch da bricht sich neben der musikalischen Phantasie die poetische Idee Bahn. Wenn auch in weit größerem Maße Gefühlsmusik vorhanden ist, so kommen doch an charakteristischen Stellen betrachtende Musik und Bilder zum Vorschein. Die Musik illustriert dann oder sie schildert. Im „Lügenberichte", wo mit meisterlicher Kontrapunktik das „hü" des Kuhhirten, das „huhu" der Fledermaus, das „kikeriki" des Hahns, das „mm" der Mücke und das „quaqua" des Frosches verarbeitet wird; die Worte „umgeblasen", „flog", „zertrat" und „schwummen" mit köstlichem Humore illustrativ gegeben werden und Anlaß sind zu den kühnsten Koloraturen und Satzkünsten.

Musikalische Schilderungen zeichnerischer Kleinkunst neben absoluter Gefühlsmusik. Das Wort „Dürerisch" fällt einem bei! Und auf das ganze Werk die Worte „frumb und teutsch"! Keußlers Zeitenkantate ist ein starkes Werk. Ein Nationaldenkmal deutscher Kunst.

Der Ertrag des Konzertes, dem alle Würdenträger des Landes beiwohnten, galt der Kriegsfürsorge.

Die Aufführung durch die unter *G. v. Keußlers* ausgezeichneter Leitung stehenden Chöre des *Deutschen Singvereines* und die Solisten *Julia Körner* (Sopran), *Julius Peters* (Tenor), *Therese Wallerstein* (Klavier), Prof. *Bezecny* (Orgel) war von wahrhaft idealer Schönheit. Der Erfolg sehr bedeutend.

Der *Deutsche Singverein* hatte aber auch eine ungewöhnliche Vorbereitungszeit hinter sich, deren Dauer und Verwendung in der Geschichte des deutschen Singwesens wohl einzig dasteht. Seit 1913 hatten sich die Sänger von der Oeffentlichkeit zurückgezogen, keine Konzerte gegeben und drei Semester hindurch unter *G. v. Keußler* systematischen Studien gelebt. So konnte es geschehen, daß G. v. Keußler uns zur Aufführung der Zeitenkantate einen Vokalkörper vorstellte, der heute seinesgleichen sucht in der Wiedergabe und Auffassung polyphoner Vokalkunst. Nach einer außerordentlich lehrhaften Chrestomathie, für die Keußler handschriftliche Ausgaben der hervorragendsten mitteleuropäischen Bibliotheken anzog, studierte der Singverein methodisch die altdeutschen Meister *Bruck, Isaac, Finck, Senfl*, die niederländischen bis *Lasso* und den *Palestrinastil*. Zur Fortsetzung der venezianischen und römischen Schule: *Orazio Vecchi, Allegri, Monteverdi*, ferner den Naturalisten *Janequin* und den Holländer *Sweelink*. Zur Erkenntnis Bachscher Technik, dessen Vorläufer *Schütz, Albert, Ahle, Tunder*, die beiden Hamburger *Weckmann* und *Bernhard*, schließlich *Buxtehude*; so ward Bach vorbereitet. Die außerdeutsche Entwickelung wurde bei den Italienern *Carissimi, Carapella, Pergolesi, Caldara, Marcello, Lotti, Martini, Cordans, Caretti, Sacchini* und *Steffani*, bei dem Engländer *Purcell* und dem Franzosen *Rameau* kennen gelernt. Dazu wurden zweistimmige Vokalisen und Solfeggien von *A. Scarlatti, Bertalotti, Durante, Porpora, Leo, Mazzoni* und *Aprile* geübt. Das Studienprogramm vollendeten musikhistorische Vorträge der Musikgelehrten: Prof. Dr. *H. Rietsch* (Prag), Prof. Dr. *R. Schwartz* (Leipzig), Dr. *A. Schering* (Leipzig), Dr. *A. Heuß* (Leipzig) und Dr. *v. Keußler*, der eine eigene Vortragsreihe „Ueber die geschichtliche Entwickelung des Betriebes in der Musik" für den Verein hielt. Unter derartigen Voraussetzungen werden Chorsänger reif, die denkbar schwierigsten Materien nicht bloß technisch restlos zu bewältigen, sondern auch geistig zu deuten, stilistisch zu fassen und moralisch zu begreifen.

Unter den politisch-musikalischen Bekenntnissen der Kriegszeit sind noch zwei weitere Kompositionen zweier in Böhmen lebender Tonsetzer bemerkenswert; beide gelangten auch zur Uraufführung. „*Variationen und Fuge über die Hymne ‚Heil dir im Siegeskranz'*" von *Fidelio Finke*, einem Deutschböhmen, und die „*Meditation über den alttschechischen Choral ‚Heiliger Wenzel'*" des Tschechen *Jos. Suk*. Zweierlei Bekenntnisse. *Finkes* „Variationen" sind ein expressionistisches Werk. Nicht radikal expressionistisch. Es sind Figuralvariationen, die durch Reger gegangen sind, und in ihren letzten Ausläufern die Schönbergsche Kunst streifen. Man staunt über die unerschöpflichen Kombinationseinfälle und die spielerische Fertigkeit in der Form. Untersucht man die verwandlungsfähigen Elemente, den Takt, die Melodik, die rhythmische und harmonische Struktur, so fällt einem neben überreichlichem Taktartenwechsel, neben der Bevorzugung aufgelöster Rhythmik und hochgesteigerter Enharmonik, neben origineller Kadenzierung vor allem die Einführung fremder und schöner Gegenthemen auf, die die Variationenmelodie allerdings öfters auf Kosten der reinen Linien verkleiden; die allzureiche Ausgestaltung der Mittelstimmen erdrückt oft das Thema. In der Fuge, die den innerlichen Abschluß des Ganzen bedeutet, beobachtet man ein allmähliches Sichnähern zum Hymnenthema bis zur völligen Entwickelung desselben. Die Verwandlungen stehen bald auf der chromatischen, bald auf der Ganztonleiter. Das Orchester ist ein Kammerorchester: 1 Flöte, 1 Klarinette, 1 Oboe, 1 Horn, 2 Violinen, 2 Bratschen, 2 Celli, 1 Klavier. Die Komposition, die unter *F. Finkes* Taktstab in einem Kriegsfürsorgekonzerte gespielt wurde, fand viel Beifall und Anerkennung.

Die „*Meditation über den alttschechischen Choral ‚Heiliger Wenzel'*" von *J. Suk* ist gleichfalls ein Variationenwerk. Gedankenvariationen. Die Variationen eines Gedankens, der aus einer elegischen Stimmung heraus zu Sehnsüchten und heißen Wünschen aufquillt, um wieder bescheiden schmerzlich grübelnd zu verschwinden. Sentimentale Trauer: Warum? Sehnen: Wonach? Die Antwort gibt von ungefähr der Text des Chorales, der ein Gebet ist zum Schutzpatrone der tschechischen Nation: „Heiliger Wenzeslaus! Herzog der tschechischen Erde, unser Fürst! Verhüte, daß wir untergehen, wir noch unsere Nachfahren!" Das Publikum und eine nicht ganz objektive Presse bereiteten dem anspruchslosen Werkchen — es ist für Streichquartett oder für Streichorchester gesetzt und wurde in beiden Formen aufgeführt — frenetische Ovationen. — Zum Ende: In der Kriegskonzertzeit kam *Haydns* Streichquartett C dur op. 76[1] zu reichen neuen Ehren. Der Variationensatz über „*Gott erhalte Franz den Kaiser*" hatte bei den patriotischen Zuhörern stets hellen Jubel im Gefolge. (Schluß folgt.)

Schulorchester.

Von MAX BATTKE (Berlin).



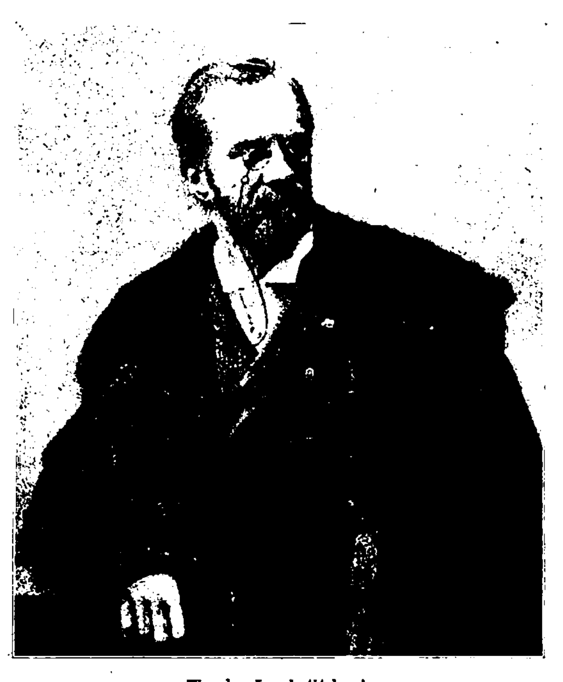
ie das Nationalvermögen eines Staates mehr oder minder als die Summe der Einzelvermögen seiner Bürger aufgefaßt wird, ebenso ist auch die Kultur eines Volkes als die Aeußerung der Kulturhöhe der sämtlichen Einzelbürger anzusehen: nicht dasjenige Volk wäre als das am meisten musikalische anzusehen, das z. B. einen Bach hervorgebracht hat, sondern das Volk, das die meisten Bach-Versteher sein eigen nennen darf; nicht der einzelne hochragende Baum in einer Wüstenei, sondern das blühende Gefilde mit reichen Sträuchern und mächtigen Bäumen soll das Sinnbild der Kultur sein.

Mag nun der moderne Komponist auch noch so sehr dem Grundsatz huldigen, daß der wirklich bedeutende Schaffende nur für sich selber schafft, auf den Geschmack des Publikums aber keine Rücksicht zu nehmen braucht, so hat es doch vor diesen Neutönern schon Komponisten gegeben, die dadurch zu Klassikern wurden, daß ihre Töne von allen verstanden und geliebt wurden. Freilich darf der Boden, auf den diese Tonsaatkörner fallen, nicht völlig steinig oder völlig ungepflegt sein. Und so kommen wir wieder zu der Forderung zurück, daß das ganze Volk kultiviert werden muß, wenn der säende Tondichter eine erntende Menge hinter sich herziehen sehen will, sei es auch erst in späterer Zeit.

Solange nun die Musik Privateigentum derjenigen war, die den teueren Musikunterricht bezahlen konnten, war an Erfüllung der Forderung nicht zu denken. Aber schon hat sich der Staat ins Mittel gelegt und verpflanzt die Musik in der zugänglichsten Form, nämlich dem Gesang, in den Lehrplan aller Schulen. Sind die offiziellen Lehrpläne der deutschen Staaten oft auch recht kraus und verlangen hier zu wenig und da zu viel, so sind sie doch ein Anfang, die Musik zum Allgemeingut der Nation zu machen. Hoffentlich folgt dem ersten guten Anlauf eine Fortsetzung.

P. Stoeving erzählte auf dem ersten Internationalen Musikpädagogischen Kongreß in Berlin von den ausgezeichneten Erfolgen in musikalischer Jugenderziehung, die man an einigen der ihm unterstellten Schulen gemacht hätte, indem nämlich sämtliche Jungens oder Mädels Geigen (billigster Marke allerdings) in die Hand bekamen und nun in ganzen großen Klassen einfache Melodien spielen lernten. Bekanntlich schärft das Spielen eines Streichinstrumentes mehr das Gehör und übt die Treffsingekunst mehr als irgendein anderes Instrument, und für das klassenweise Spiel ist die Geige entschieden auch das geeignetste Instrument. Diese Art der Massenbetätigung wird ihre großen Vorteile haben, trotz der vielen sich entgegenstellenden Schwierigkeiten, wie z. B. die ersten Anschaffungsunkosten, die Unterbringung der absolut Ungeschickten und Unmusikalischen (deren übrigens nicht so viele sind, als der „bequeme“ Gesanglehrer gemeinhin annimmt), Heranziehung geeigneter Lehrkräfte usw. Denn jeder Pädagoge weiß, daß die Selbsttätigkeit erziehlicher wirkt, als das bloße Zuschauen oder Zuhören. Ist diese Massenklasse weit genug vorgebildet, um ein Volkslied zwei- oder dreistimmig zu spielen, und unterstützt der Lehrer die Klangwirkung durch Klavier oder Harmonium, so dürfte das schon ein Schulorchester im bescheidensten Sinne des Wortes bedeuten. Ehe freilich der Staat hier fördernd eingreift und anordnet, daß a l l e Schulen solche Orchester haben m ü s s e n , werden die Erfahrungen auf diesem Gebiete von Einzelpersonen zu machen sein, d. h. die ganze Arbeit des Organisierens und Durchkämpfens wird den besonders ideell veranlagten und fleißigen musikalischen Lehrern zufallen.

Ein Uebergangsstadium zu dieser idealen Einrichtung der staatlich angeordneten Schulorchester ist an einigen Schulen mit besonders tüchtigen Gesanglehrern ja bereits festzustellen: es gibt an einigen Gymnasien und Realschulen richtige Streichorchester, oft kommen sogar Flöten und Klarinetten — von Schülern gespielt — hinzu. Da aber setzt nun die Inkonsequenz ein. Aus dem Ehrgeiz heraus, ein vollständig besetztes Symphonieorchester zu haben, werden die fehlenden Bläser aus Berufsorchestern engagiert. Das kostet zunächst viel Geld, und dann ist auch der musikalische Scheidewert zwischen den Dilettanten und den Berufsmusikern ein zu großer. Diesen künstlich erzeugten Orchestern will ich nicht das Wort reden. Anders wäre es schon, wenn die Schüler selber unter sich ausmachen wollten, daß jeder ein anderes Blasinstrument zum Studium wählt, damit das Orchester aus eigenen Kräften heraus zu einer wohlgeordneten Körperschaft werden kann. Ob aber das Blasen der großen Instrumente nicht gesundheitsschädigend wirkt auf die jugendlichen Organismen, das müßte vorher erst ärztlich festgestellt werden. Ein Musikprofessor aus dem türkischen Armenien erzählte mir von seinem vollbesetzten Schulorchester und zeigte mir auch die Bilder der jugendlichen Bläserschar; er sagte auch, daß die jungen Menschen alle gesund und kräftig wären. Immerhin erscheint mir dieses Experiment etwas gewagt, ganz abgesehen davon, daß die Proben solch eines Orchesters doch bedenklich viel Zeit in Anspruch nehmen würden, wenn die Leistungen einigermaßen anhörenswert sein sollen. — Aber warum soll das Schülerorchester nicht bloß aus Streichinstrumenten bestehen dürfen, während die Bläser durch ein gutes Harmonium ersetzt werden? Violine und auch Violoncello sind ja schließlich keine so selten geübten Instrumente. Nun kommt es freilich auf die Bratschen an, deren Mensur von den kleinen Händen oft nicht bewältigt werden kann. Aber da gäbe es wohl eine Hilfe: einer meiner Studienfreunde, der eigentlich Sänger ist (Benno Hecker in Hildesheim) treibt es als Liebhaberei, allerlei Formen von Geigen anzufertigen und ihren Klang auszuprobieren; so hat er auch eine Bratsche gebaut, deren Mensur nicht wesentlich größer ist als die der Violine, die aber vollkommenen Bratschenklang hat. Und wenn nun noch dazu die Noten für dieses Instrument — ebenso wie beim englischen Horn — um eine Quint transponierend notiert würden, so daß also die notierten Noten *g d' a' e''* wie *c g d' a'* erklingen, dann könnten die Schüler auf dieser kleinen Bratsche ganz einfach die Noten und die Griffe der Violine anwenden, brauchten also nichts umzulernen. In den Partituren könnten diese Noten ja im Mezzosopranschlüssel, also in dem C-Schlüssel, der auf der zweiten Linie steht, notiert sein, und sie würden dann genau den Stimmen entsprechen, bis auf das Vorzeichen im ersten Zwischenraum, das einzig und allein zu erlernen wäre. Die Anwendung dieser Bratsche und dieser Notierungsweise würde es dann auch ermöglichen, daß selbst Mädchenschulen sich ein ganzes Streichorchester zusammenstellen könnten.



Theodor Leschetitzky †.
Aus dem musikhist. Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

Aber noch eine zweite Möglichkeit eines freilich ganz anders gearteten Orchesters möchte ich heute erwähnen, nämlich ein Orchester, bestehend aus Zupfinstrumenten. Vor wenigen Jahren ließ sich in Berlin und anderen großen Städten Deutschlands das Petersburger Balalaika-Orchester hören. Die Balalaika hat nur drei Saiten, die ähnlich wie bei der Mandoline mit einem Plektron geschlagen werden. Nun gibt es von diesen Instrumenten alle Größen von dem kleinsten Format bis zum Kontrabaß. Die Klangwirkungen dieses Orchesters nun waren oft derart überraschend und wundersam, daß man glaubte, eine Violin- oder eine Cellostimme mit zu hören. In unserer jetzigen Zeit wird das Gitarrespiel so viel kultiviert, und das ist mit Freuden zu begrüßen; denn der Gesang zur Gitarre wird stets ein weicher, angenehmer bleiben müssen, um das Instrument nicht zu übertönen, und so wirkt die Gitarrenbegleitung wieder veredelnd auf den Gesang ein, der bei den wandernden Schülern früher oft mehr ein Schreien als ein Singen war. Ein Zupforchester, bestehend aus Gitarren und Lauten, aus I- und II-Mandolinen und vielleicht noch Mandola hat schon seine Reize, wenn man auf die Klangstärke eines Bläserchores verzichtet und intimere Wirkungen bevorzugt. Auch sind diese Instrumente billiger zu beschaffen und leichter und schneller zu erlernen. Freilich fehlt es noch sehr an guter Literatur auf diesem Gebiete, jedoch würde die Nachfrage da auch bald das Angebot auf die richtige Höhe bringen. Für den eigenen Bedarf meines „Zupfklubs“, in welchem ich begleiteten Gesang kultiviere, lasse ich die beiden Gesangstimmen von den geteilten Mandolinen mitspielen, während Gitarren und Lauten die Harmonien und die tieferen kontrapunktierenden Stimmen geben. Ein solches Orchester hat den Vorzug, auch bei Schülerausflügen eine wichtige

Rolle spielen zu können. — Alle Organisationsfragen für ein solches Orchester lassen sich leicht lösen, denn wo ein Wille ist, da ist auch ein Weg. Dirigent kann ein musikgewandter Lehrer oder auch ein begabter älterer Schüler sein. Für die Uebungen wird von der Schule sicher gerne der Gesangsaal zur Verfügung gestellt werden. Die Unkosten für die zu beschaffenden Instrumente, Noten und Notenpulte werden sicher bald durch eine öffentliche Aufführung eingebracht.

Wenngleich jede Kunst letzten Endes immer nur Selbstzweck ist, so leistet doch das Mitwirken im Orchester so viele pädagogische Hilfe, daß die Lehrerschaft solche Schulorchester mit allen Kräften unterstützen müßte: die Freude am schönen Ton, an der Form, am Musikwerk wird gestärkt und gehoben, das Gefühl der Zusammengehörigkeit wird zu einer Zauberkraft, und das Unterordnen unter einen Willen, der es möglich macht, etwas Ganzes zu geben, ist so vorbildlich für unser Alltagswerk, daß ich mir keine bessere Erziehung wüßte, als das Orchesterspiel: jeder Mitwirkende soll den Ehrgeiz haben: „Auf mich kommt es an; spiele ich schlecht oder gar falsch, so klingt das Ganze falsch." Und hier den Schüler zu gewöhnen, daß er pflichttreu und zuverlässig sein muß auch auf dem bescheidensten Posten, und bei den kleinsten Kleinigkeiten, das ist es, was das Schulorchester zu einem äußerst wichtigen Erziehungsfaktor macht.

Nochmals:

Eine Gefahr für die deutsche Musik.

Der Aufruf auf der ersten Seite des zweiten Heftes dieser Zeitschrift vom 21. Oktober d. J. wird einen Sturm der Begeisterung und Freude in weiten Kreisen der emporstrebenden Jünger nicht nur der Tonkunst hervorgerufen haben. Trifft doch das, was da über die schwere Gefahr für die unbehinderte Entwickelung kompositorischer Begabungen gesagt ist, genau so für das dramatische Gebiet (vielleicht sogar für jeden Kunstzweig) zu.

Ueberall die gleichen, nicht wegzuleugnenden Tatsachen: ein *Konzern der „Anerkannten"*, der eifersüchtig und engherzig neue aufstrebende und möglicherweise stark konkurrierende Talente von den Höhen des Erfolges fernhält; zahlreiche *unfreie Verleger* und *Konzert-* oder *Theaterdirektoren*, die häufig genug durch Verträge sich binden, noch ungeborene Musenkinder nach glücklich oder besser unglücklich erfolgter Frühgeburt (denn wer von den „Anerkannten" läßt heute ein Werk wirklich ausreifen?) eiligst im Druck, vom Podium und von der Bühne der Welt unter riesenhafter Reklame zu präsentieren, sei es auch häßlich und wertlos; ein *Publikum*, das von einer beschämenden Geschmacklosigkeit und Urteilsarmut ist; und endlich eine *Kritik*, die — durch die Sensationslüsternheit des Publikums gezwungen — den „großen Geistern" gegenüber zu rücksichtsvoll ist.

Gibt es gegen alle diese traurigen Erscheinungen unseres Kunstlebens ein Mittel?

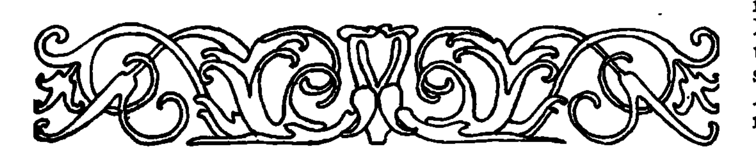
Ja, das gibt es! Ein Mittel, das dem Publikum die Selbständigkeit des Urteiles geben könnte; das einer ehrlichen Kritik freie Bahn schaffen; das ebenso den Verlegern wie den Konzert- und Theaterleitern gestatten würde, zu wählen, was wirklich das Beste ist; das endlich gerade von den „Anerkannten" mit einer gewissen Befriedigung begrüßt werden müßte, falls sie — was man nach ihrem sonstigen Auftreten wohl annehmen darf — davon überzeugt sind, daß ihre Schöpfungen unübertroffen, ja unübertrefflich sind.

Und das Mittel? *Man verschweige bei der Aufführung neuer Werke zunächst die Namen der Verfasser!*

Ist das praktisch möglich? Durchaus, falls in gleicher Weise Verleger, Direktoren, Presse Verschwiegenheit üben. Wie mächtig würde dann auch die Bedeutung einer kunstverständigen, durch nichts von außen her zu beeinflussenden Kritik wachsen!

Hat sich ein Werk durch sich selbst einen Platz im Konzertsaale oder auf der Bühne errungen, dann lüfte man das Geheimnis vor der gespannt wartenden Welt und zeige ihr den Komponisten, zeige ihr den Dichter und nenne seinen Namen!

O Wunder! Es wird oft genug ein neues Gesicht, ein unbekannter Name sein! **Lothar Wichmann.**



Aus dem Münchener Kunstleben.

as Hoftheater hat eine Reihe von Parsifal-Aufführungen gebracht, die nichts Außergewöhnliches boten und auf der Höhe der gewohnten Abonnementsvorstellungen blieben. Generalmusikdirektor *Walter* hat jedenfalls bei allen Gelegenheiten, die sich ihm boten, gezeigt, daß er zu Wagners Kunst in durchaus keinem inneren Verhältnis steht. Mehr Glück hatte sein Kollege *Otto Heß*, der die erste Novität des Winters leitete, „Don Juans letztes Abenteuer", die dreiaktige Oper von Otto Anthes und Paul Gräner, die bereits auswärts bekannt geworden ist. Ich kann daher auf eine genauere Inhaltsangabe verzichten. Der dramatische Konflikt, die Liebe Giovannis zu der Braut eines bis zum Schlusse des Stückes abwesenden Anderen, der dämonische Zauber, den er auf diese ausübt, er könnte einen lyrisch-dramatischen Musiker sicher interessieren, wenn er ihm nicht in der Form eines reinen Literaturstückes gegeben wäre, wenn ihm somit die Ausgangs- und Ruhepunkte zu einer musikalisch-dramatischen Entwickelung nicht fast gänzlich fehlen würden. So hat er das Schauspiel gleichsam mit Musik untermalt und zwar im eigentlichsten Sinne des Wortes. Die melodische Erfindung Gräners, den man als Komponisten von Kammermusikwerken schätzt, ist weder stark noch tief. Seine Hauptwirkungen erzielt er mit der Farbe, einer oftmals anziehenden, harmonischen Gestaltung und rhythmischen Feinheiten, die nicht übersehen werden wollen. Zweifellos ist es ein starkes Temperament, das sich hier in einem reichen Orchesterstil auslebt und es bleibt nur schade, daß musikalisch trotz der sehr sorgfältigen Arbeit zu viel Gegensätzliches unvereint hintereinander steht, als daß der Hörer zu einem ruhigen Gesamteindruck kommen könnte. Gräner hat sein Eigenstes noch nicht ganz entdeckt. Von den Darstellern seien hauptsächlich *Bender*, der Vielgefeierte, und Frl. *Krüger*, die sich in neuerer Zeit entwickelt, besonders genannt.

An Konzerten schien der Winter zunächst keine große Auswahl zu versprechen, da der *Konzertverein* unter dem Zwange der Verhältnisse seine Tätigkeit für das Erste eingestellt. Ein kleineres „*Neues Konzertorchester*", das bei verschiedenen Anlässen hervorgetreten ist, führt ein ziemlich bescheidenes Dasein, wenn es auch tüchtige Musiker enthält und in einigen eigenen Veranstaltungen in kleinem Rahmen gezeigt hat, daß es weniger oft gehörte Stücke aus älterer und neuerer Zeit beachten will. So bleibt die Hauptarbeit den Konzerten des Hoforchesters der „Musikalischen Akademie" überlassen. *Bruno Walter* hat hier die Siebente Symphonie von Bruckner aufgeführt und sich den Dank der Zuhörer insofern verdient, als er auf Klangschönheit, klare Ausarbeitung bedacht war und, zumal in den beiden ersten Sätzen, alle überflüssigen Mätzchen und Absonderlichkeiten beiseite ließ. Paul v. Klenaus „Gespräche mit dem Tod" für Altsolo und Orchester zeigten eine Folge von sechs harmonisch und instrumental äußerst geschickt abgetönten Stimmungsbildern, die man gerne hörte, weil sich ein ausgebildeter Geschmack in ihnen kundgibt. Freilich hat er, der Schillings-Schule entsprossen, noch kein ganz eigenes Bereich gefunden, wenn auch die Textvorlage zu Besonderheiten Anlaß bietet. — Mozarts „Requiem" wurde von *Walter* an gleicher Stelle aufgeführt, und seine Wiedergabe entsprach den von früher bekannten Eindrücken. Die Aufführung des Mendelssohnschen „Elias" durch die „*Konzertgesellschaft für Chorgesang*" (Dirigent Prof. *Schwickerath*) zeigte ebenfalls den im ganzen sicher seines Weges gehenden Chor, im übrigen blieb man herzlich kalt angesichts einer akademischen Trockenheit und Korrektheit, die dem Werk sicher nicht nützt, für die man freilich auch wieder die Lage der Zeit bis zu gewissem Grade als Erklärung heranziehen kann.

Die reine Kammermusik ist gering vertreten, wenn auch kleinere Konzerte in Hülle und Fülle vorhanden sind. Der Quartettabend der „*Böhmen*" erbrachte nur Bekanntestes. Von Pianisten sei an erster Stelle der in Leipzig wirkende Meister *Joseph Pembaur* genannt, der erste unter den Poeten. Von Klavier-Violinkonzerten erhob sich das *Schnabels* und *Fleschs* zu voller Höhe. Die einheimische, sehr begabte Geigerin *Eva Bernstein* hatte in *Walter Lampe* den denkbar vornehmsten Partner gefunden. Auf zwei Klavieren spielten *Zilcher* und Frau *Hirzel-Langenhan*. Der Cellist Prof. *Grümmer* erfreute mit Bach und Beethoven, gemeinsam mit Prof. *Grüters* und dem begabten *A. Busch* (Violine) mit tüchtigen Trioabenden. *Claudio Arrau*, der chilenische Wunderknabe, zeigt sich als technisches Phänomen — zweifellos — und seine instinktive rhythmische Sicherheit gibt ebenfalls zu denken: Mehr und im negativen Sinne aber die Tatsache, daß er mitunter nicht nur hart, sondern vor allen Dingen gänzlich leer spielt, ohne die Musikalität, die ihm entspräche. Die Sängerin *Elena Gerhardt* hatte den gewohnten Erfolg. Dennoch konnte man gewisse sich einstellende Forcierungen nicht überhören.

Willi Gloeckner.



Halle a. S. In unsere Oper ist, seitdem Direktor *Leopold Sachse* Anfang September die Leitung des Stadttheaters übernahm, ein neuer Geist eingezogen. Der „neue Herr" sucht nicht das Heil darin, möglichst viel herausbringen zu wollen, sondern ist vielmehr bestrebt, nur wirklich gut durchgearbeitete Aufführungen zu bieten und dabei bis ins kleinste hinein auf die innerlichsten Absichten des Kunstwerkes einzugehen. Und bei der Verfolgung dieses löblichen Zieles ist Direktor *Sachse* bis jetzt der Erfolg treu geblieben, was sich übrigens auch in den ständig steigenden Kassenabschlüssen ausspricht. Mit dem „Evangelimann" wurde die Spielzeit eröffnet und dann folgten „Der Freischütz", „Fra Diavolo", „Tiefland", „Tannhäuser", „Hans Heiling", „Die Zauberflöte". Alle diese Werke setzte Direktor Sachse selbst mit glänzendem Geschicke und gereiftem Verständnis in Szene, wobei er — wie schon angedeutet — auf den inneren dramatischen Zusammenhang zwischen Szene und Orchester großes Gewicht legte. Die szenischen Bilder erfreuten sämtlich durch stimmungsvolle, häufig berückend schöne Beleuchtung und lebensvolle Gruppierungen (ganz besonders in „Tannhäuser" und „Hans Heiling"). In den Kapellmeistern *Oskar Braun* und *Paul Graener* stehen dem Direktor zwei Mitarbeiter zur Seite, die ebenfalls ihre Aufgaben unter den Gesichtswinkel des gegenseitigen Durchdringens zwischen Orchester und Szene stellen und demgemäß anfassen. Nebenbei zeichnen sich beide durch echt musikalisches Empfinden aus. Herr *Braun* geht vielleicht mitunter etwas zu korrekt-pedantisch vor und neigt zu breiten Zeitmaßen, während Herrn *Graener* noch die nötige Routine für das Operndirigieren zu fehlen scheint. Mit den Leistungen des neu zusammengestellten Orchesters kann man bis auf die Holzbläser, die sich klanglich immer noch nicht recht einfügen wollen, wohl zufrieden sein. Der Chor singt mit wechselndem Glücke. Unter den Solisten, die sich Direktor Sachse bis auf einen Sänger sämtlich mitgebracht hat, befinden sich zum Teil ausgezeichnete Kräfte, wie z. B. *Fritz Kerzmann* (Heldenbariton), Kammersänger *Karl Strätz* (Heldentenor), *Dina Mahlendorff* (jugendliche Dramatische), *Anna Enghardt* (Soubrette), *Frida Leider* (Hochdramatische). Als junge, sehr begabte Talente sind zu nennen *Else Koeppen* (Sopran) und *Laurenz Hofer* (Tenor). — Was nun das Hallesche Konzertwesen anbetrifft, so haben wir eigentlich alles, was man sich wünschen kann. Nur daß die Zahl der Veranstaltungen wesentlich hinter der in Friedenszeiten zurückbleibt. Mit Kammermusik versorgt uns das *Wille-Quartett*, eine gut eingespielte, in Bratsche (B. Unkenstein) und Cello (Prof. G. Wille) ausgezeichnet besetzte Vereinigung. Das neue Trio *Fritz v. Bose* (Klavier), *Mimi Schulze-Priska* (Violine) und *Karl Piening* (Cello) stattete uns mit Beethoven einen Besuch ab. Leider erwies sich die Geigerin trotz mancher Vorzüge ihren Partnern nicht ebenbürtig. Als eine fein empfindende Brahms-Spielerin stellte sich die Hilf-Schülerin *Klara Schmidt-Guthaus* mit den beiden Sonaten in G dur und A dur vor (am Klavier: der Unterzeichnete). Die Reihe der Symphoniekonzerte des Stadttheater-Orchesters (Leitung: *Paul Graener*) wurde unter solistischer Mitwirkung der bedeutenden Leipziger Sängerin *Elena Gerhardt* mit einem Beethoven-Mozart-Liszt-Abend verheißungsvoll eröffnet. Graener erwies sich als ein Konzertdirigent von persönlicher Prägung, dem namentlich der silberne Filigranstil Mozarts liegt. Aus den übrigen Veranstaltungen sei noch hervorgehoben ein schöner Liederabend *Walther Kirchhoffs*, ein Konzert der vier leistungsfähigsten Männerchöre unserer Stadt (Mitwirkende: *Ilse Helling-Rosenthal*), sowie ein anregender Abend des Schauspielers *Albert Friedrich*, der u. a. Wildenbruchs „Hexenlied" mit Schillings' Musik rezitierte. Hier erlebte auch unter stärkstem Beifall die von *Otto Hagel* mit dem Unterzeichneten am Klavier vorgetragene Violinsonate Es dur von J. Rheinberger die erste örtliche Aufführung. *Paul Klanert.*



— Kammermusiker *Paul Moralt* in München feierte am 1. Dezember sein 50jähriges Dienstjubiläum. Der Künstler gehört einer Familie an, die seit etwa 1775 mit der Geschichte der Königl. Hofkapelle verknüpft ist.

— *Anna Bahr-Mildenburg* wird in Zukunft auch als Schauspielerin tätig sein. . *Mimi Poensgen* wurde von 1917 ab an die Hofoper in Wien verpflichtet; ebenso *Georg Schmieter* (Kassel) von 1916 ab.

— In Frankfurt und anderen Städten erregte der 15jährige Geiger *Duci v. Kerekjártó*, von dem schon einige Jahre gesprochen wird, lebhaftes Aufsehen. H. Pf. in der „Frankf. Zeitung" rühmt sogar seinen Vortrag der Bachschen Ciaconna als außergewöhnliche Leistung. Der Knabe komponiert auch.

— *Harald Bjurström*, früher Heldentenor am Herzogl. Hoftheater in Koburg-Gotha, wurde an die Königl. Hofoper in Stockholm berufen.

— *Richard Strauß* arbeitet an einer neuen Oper „Die Frau ohne Schatten". Die Dichtung stammt von H. v. Hofmannsthal. Sonderbarerweise bringen die Tageszeitungen jetzt schon — in der ersten Ankündigung — eine Skizze des Textes, die doch füglich einer zweiten Mitteilung hätte überlassen werden müssen. Was wird diese. nun enthalten?

— Unter Mitwirkung von Karl Klindworth, Max v. Pauer, Max Reger, Emil Sauer und A. Schmid-Lindner ist von dem Musikverlage B. Schotts Söhne in Mainz ein Unternehmen ins Leben gerufen worden, das sich unter dem Titel „***Ausgabe der Musikfreunde***" eine Musterausgabe der klassischen Musikwerke zur Aufgabe gemacht hat.

— An neuen Werken werden angezeigt: die Fünfte Symphonie *W. v. Baußnerns*; sie trägt den Titel „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod"; die symphonische Dichtung „Vaterland" von *Jul. Bittner*; das Chorwerk „Der Sonne Geist" von *Fr. Klose*; der zweite Band der „Hausmärchen" von *Joseph Haas*, der bald im Wunderhorn-Verlage erscheinen wird.

Zum Gedächtnis unserer Toten.

— Den Heldentod fürs Vaterland fanden: *Friedrich Flocke*, Bratscher im Blüthner-Orchester. *Gustav v. Lüpke*, Dirigent in Kattowitz.

— Mit dem in Leipzig verstorbenen *Eugen Lindner* hat das Konservatorium seinen bedeutenden ersten Gesangslehrer verloren. Lindner, am 11. Dezember 1858 in Leipzig geboren und Schüler von Abesser, Kogl, Bolck, Stade und Götze, wirkte als Chordirektor am Stadttheater in Leipzig, schloß sich als Heldenbariton Angelo Neumanns Truppe an und widmete sich schließlich der Komposition und dem Lehrberufe. Von Weimar aus, wo Lindner an der Großherzogl. Musikschule tätig war, rief ihn Nikisch (1902) ans Konservatorium nach Leipzig. Lindners Lieder und Balladen (darunter der exotische Zyklus „Lieder des Saidjah") und die Opern „Ramiro", „Der Meisterdieb" und „Eldena" zeugen von Begabung und Theatersinn. Sein Bestes hat Lindner jedenfalls als Lehrer geleistet.

— In Bromberg starb der Chorleiter *Bruno Stein* 42 Jahre alt; in New York der bekannte Orgelmeister *Sam. P. Warren*, ein Schüler C. A. Haupts. Warren wurde 74 Jahre alt.

— Am 26. November starb in Bern, wo er Vortreffliches auch als Organist geleistet hat, der Orgelinspektor *Karl Locher*, Verfasser des in die meisten Kultursprachen übersetzten Buches über die Orgelregister und ihre Klangfarben.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— *Ludwig Rottenbergs* Oper „Die Geschwister" — der Frankfurter Kapellmeister hat Goethes Dichtung ungeändert als Libretto benutzt!! — ist in der Mainstadt zur Uraufführung gelangt. Rottenberg ist erst in vorgerücktem Alter als Tondichter vor der Oeffentlichkeit erschienen. Ohne großen Erfolg zu finden. Die Oper verrät, wie es heißt, Hinwendung zu dem verschwommenen, erklügelten Lyrismus von Debussy und anderen. Goethe und Debussy — das hat uns gerade noch gefehlt! Die Kritik, soweit sie eingesehen werden konnte, redet um das Werk herum, ohne recht Stellung zu nehmen. Vielleicht nimmt sich in der Geburtsstadt Goethes doch jemand des Dichters an und schützt sein Werk. Man sage nicht, was der Lyrik recht sei der Oper billig; verwerfe man die Benützung einer dramatischen, rezitierten Dichtung als Operntext, so müsse man auch die gesungene Lyrik verwerfen. Das sind zwei ganz verschiedene Gebiete. Goethe selbst verlangte: „Nur nicht lesen! immer singen! Und ein jedes Blatt ist dein" — dies aber nur für seine Lyrik, nicht für seine Dramen. Vor einigen Jahren pries man noch Wagner, der einen vernünftigen, knappen Wortuntergrund für sein Musikdrama geschaffen habe. Dann komponierte Strauß O. Wildes „Salome" und nun vergreift sich Rottenberg an Goethe. Vertrug Wildes Dichtung immerhin ihre Versetzung in die Musiksphäre, so Goethes Werk ganz und gar nicht. Doch das kann vielleicht einmal einer besonderen Abhandlung vorbehalten bleiben. *W. N.*

— Das vaterländische Musikdrama „Opfertod“ von *Hans Chemin-Petit* fand bei einem Wohltätigkeitskonzert in Potsdam seine Uraufführung und lebhaften Beifall. Das Drama behandelt die Errettung eines ostpreußischen Dorfes vor einem Kosakeneinfall.

— In der Berliner Komischen Oper wurde *Ferd. Paërs* einst viel gegebene Oper „Der Herr Kapellmeister“ in einer geschickten Neubearbeitung von *H. Brennert* und *W. Kleefeld* mit Erfolg aufgeführt.

— Das neu aufgefundene Konzert für zwei Klaviere (As dur) von *Mendelssohn-Bartholdy* wurde im Blüthner-Saale durch *Gertrud* und *Hilde Vietor* zuerst in Berlin gespielt.

— Das neue *Violinkonzert* von *Siegfried Wagner* wurde bei einem im Königl. Opernhause zu Bayreuth veranstalteten Wohltätigkeitskonzert zum ersten Male gespielt. Die Komposition besteht aus einem langsamen Satze in Fantasieform und einem Allegro.

— Die Fürstliche Hofkapelle in *Gera* brachte die „Romantische Serenade für kleines Orchester“ des jungen bayerischen Komponisten *Gottfried Rüdinger* zur erfolgreichen Uraufführung.

— S. v. Hausegger brachte in Hamburg die zweite Symphonie (in F dur) des Schweden *Curt Atterberg* zur Uraufführung. Das Werk zeigt bedeutendes Gestaltungsvermögen. Das nordische Kolorit verrät sich in neuem und gegenüber der bisherigen Literatur in vertieftem Gewande. Atterberg ist Beamter im Königl. Patentamte in Stockholm.

— In Aachen kamen unter Leitung von Fr. Busch erstmalig zur Aufführung: *W. Niemanns* „Rheinische Nachtmusik“ (für Streichorchester und Hörner) und *H. Ungers* „Nacht“ (drei Skizzen für großes Orchester). Beide Werke wurden überaus beifällig aufgenommen.

— In München führte *Friedrich Haag* u. a. als Hausmusik gedachte Lieder auf Dichtungen des verstorbenen Steiermärker Lyrikers E. Goll vor: hübsche und anspruchslose Arbeiten.

— Die Oper „Sandro der Narr“ und eine Symphonie, beide von *Heinrich Bienstock*, dessen Erstlingsoper „Zuleima“ vor einigen Jahren in Karlsruhe gegeben wurde, sind von Max v. Schillings für Stuttgart zur Uraufführung erworben worden.

— Die Generalintendanz der Königl. Theater in München hat zwei neue Werke von *Erich Wolfgang Korngold* zur Uraufführung erworben, die einaktigen Opern „Der Ring des Polykrates“ und „Violanta“.

— Das Mannheimer Hoftheater hat die Operette „Die Regimentsfahne“ von *Ludwig Sandow* zur Uraufführung angenommen.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— *C. A. Pfeiffer* in Stuttgart hat einen dem Deutschen Museum in München gehörenden alten Flügel wieder spielbar gemacht. Es handelt sich um ein Instrument, das sich 1774 ein englischer Mechaniker *Joseph Merlin* hat patentieren lassen: es kann beliebig als Kielflügel und als Hammerklavier benützt werden und ermöglicht außerdem, durch Anbringung einer Notiermaschine, das vorgetragene Stück aufzuzeichnen. Herr Pfeiffer ist ein Meister seines Faches. Es wird manchem Besitzer alter und sozusagen in hoffnungslosem Zustande befindlicher Instrumente erwünscht sein, zu hören, daß Kommerzienrat Pfeiffer bereits manches wertvolle alte Spielwerk wieder gebrauchsfähig gemacht oder doch wenigstens so weit wieder hergestellt hat, daß es in Museen und zu Studienzwecken Verwendung finden konnte.

— Vor einiger Zeit wurde der *Mozart-Tag in Salzburg* abgehalten. Durch den Krieg hat das Mozarteum schwer zu leiden. Die Ausgaben für das Konservatorium betrugen 54 888 Kr. 42 h., für Konzerte 7117 Kr. 55 h. Der Lehrerfonds hat eine Höhe von 193 820 Kr. 83 h. erreicht. Die silberne Mozart-Medaille wurde zuerkannt dem Prof. Berndl als Erbauer des Mozart-Hauses, der Präsidentin der Wiener Mozart-Gemeinde Gräfin Hartenau und dem Vorsteher der Düsseldorfer Mozart-Gemeinde Prof. Dr. Vormerk.

— Dr. *Julius Sylvester* ist zum Präsidenten des Mozarteums in Salzburg gewählt worden.

— Die *Richard-Wagner-Gedächtnisstiftung* zu *Stettin* besteht nunmehr zehn Jahre. Ihr Zweck ist die „Förderung künstlerischer Bestrebungen im Sinne Richard Wagners“. Sie wurde im November des Jahres 1905 aus der Dürer-Gesellschaft heraus gegründet. Die Mitgliederzahl beträgt 800.

— An Stelle des verstorbenen *Hans Schickhardt*, des Gründers und Hauptförderers der stetig sich entwickelnden Stuttgarter Musikalischen Volksbibliothek, wurde Geh. Kommerzienrat *Adolf Schiedmayer* durch die Mitgliederversammlung zum ersten Vorsitzenden gewählt.

— Das *Warschauer Konservatorium* feierte sein 100jähriges Bestehen. Es wurde 1815 von dem Warschauer Tonsetzer Joseph Elsner als „Musik- und dramatische Kunstschule“ gegründet und hieß von 1821 an „Konservatorium“. Aus ihm sind Chopin, Paderewski, Melcer und Sliwinski und andere Künstler hervorgegangen.

— Eine neue russische Musikzeitschrift unter Leitung von A. Rimsky-Korsakow erscheint in Petrograd unter dem Titel „Musykalnyj Sowremjennik“. Sie soll ein Organ der Musikkultur in Rußland sein. Unter ihre Mitarbeiter zählt die „Zeitgenössische Musik“ die bekanntesten Musikschriftsteller und Kritiker Rußlands. Herrschaft! ließen sich da schöne Aufsätze schreiben ... Z. B.: Die Wurzeln der neuen russischen Musikkultur. Glinka und sein deutscher Berater. Schumanns Einfluß auf die russische Musik. Die Förderung der russischen Musik durch die Deutschen. Die russische Musik und die deutsche Wissenschaft. Beethoven und Al. Seroff usw. usw. Die neue Musikkultur in Rußland wird aber wohl von allen diesen Dingen nichts mehr wissen oder wissen wollen.

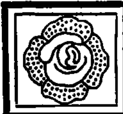
— *Gust. Hippolyte Roger*, dessen Bild unser heutiges Heft bringt, war einer der bekanntesten Bühnentenöre seiner Zeit. Geboren am 17. Dezember 1815 zu La Chapelle St. Denis, war er, Schüler von Martin und Morin, zuerst an der Komischen und von 1848 ab an der Großen Oper in Paris tätig. Im folgenden Jahre sang er als Erster den Meyerbeerschen Propheten. Roger gastierte auch mehrfach in Deutschland. Ein Jagdunfall kostete ihm den Verlust eines Armes. 1868 wurde er Gesangsprofessor am Konservatorium. Roger, der am 12. September 1879 starb, hat Memoiren unter dem Titel „Le carnet d'un ténor“ hinterlassen, die 1880 erschienen.

— Die Mailänder Verleger *Edoardo* und *Lorenzo Sonzogno* haben eine neue Aktiengesellschaft begründet, die das „Teatro Lirico“ auf ihre Rechnung übernimmt. Das zweite Opernhaus Mailands wird von nun an den Titel führen „Teatro Lirico Edoardo Sonzogno“.

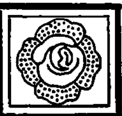
* * *

Musikbeilage zu Heft 6. Zu dem Adagio-Thema Beethovens unserer Musikbeilage lassen wir dem Bearbeiter das Wort: Ein Freund, seit Kriegsbeginn im Felde, bat mich um das Adagiothema aus Beethovens Streichquartett op. 127, in Bearbeitung für Violine und Harmonium. Dieser Wunsch, dessen Erfüllung mir eine Freude ist, entspringt der gleichen Sehnsucht, die unsere Soldaten "Faust" und „Zarathustra“ im Tornister tragen heißt. Versenkt in die tiefsten deutschen Kunstschöpfungen schafft sich der Geist in der aufdringlichsten Wirklichkeit, die es gibt, im Kriegslärm, eine stille Insel, wo er mit sich Zwiesprache hält und im Zeitlosen weilt. Da liest einer seinen Goethe, seinen Stifter, Eichendorff; dort finden sich ein paar Musikantenseelen zusammen, ein Klavier, ein Harmonium, eine Violine wird aufgetrieben, man ladet sich bei unseren deutschen Tondichtern zu Gast und freut sich der eigenen künstlerischen Betätigung. Der Freundeswunsch zeigt, daß auch in der Musik nach dem Höchsten gegriffen wird. Unter Beethovens Quartetten ist op. 127 vielleicht das vollendetste, jedenfalls mir das liebste. Es bewegt sich ohne Sturm und Not in den seligen Gefilden des tief heiteren Lebensgefühles. Freilich ist's nicht die kindlich naive Heiterkeit vor und außer allen Kämpfen, sondern die schwer errungene des Mannes, der alles weiß und doch lächelt und tanzt. Das Adagio, dessen Thema hier gebracht wird, ist ein Gesang des Friedens, ein Lied der in ihren Tiefen ruhig gewordenen Seele. Wie dieses Glücksgefühl aus den zarten Sehnsuchtslauten des ersten Satzes geboren wird und nach dem tätig bewegten dritten Satze sich zum beschwingten Tanz des letzten Satzes erhebt, das in idealer Ausführung zu hören, gehört zu den allerköstlichsten Musikgenüssen. Dilettanten können sich an die letzten Quartette allerdings nicht wagen. Dies mag die Veröffentlichung der Bearbeitung rechtfertigen. Die Violinstimme entspricht der ersten Violine der Partitur. Die übrigen drei Instrumente sind dem Harmonium zugeteilt, wobei immer noch manche Feinheit der Stimmführung verloren gehen mußte. Beethoven läßt die begleitenden Instrumente nicht bloß Akkorde geben, sondern sich in Melodien ergehen, die zugleich zu begleitenden Harmonien zusammenklingen. Dies im einzelnen zu verfolgen, ist das Studium der Partitur unerläßlich. In den letzten Quartetten ist ganz abgesehen von ihrem lebenstiefen Inhalt ein so ragender Gipfel der Form erreicht, daß wir sie stolz den Meisterwerken des griechischen Meißels an die Seite setzen können. Ein guter Behelf zum Kennenlernen der Quartette ist Winklers zweihändige Bearbeitung bei Litolff. Winkler hat nicht das Unmögliche versucht, die Partituren rein darstellen zu wollen — Liszt scheiterte an diesem Plan —, er hat sie vielmehr mit großem Glücke ins Klaviermäßige übertragen. Der dritte Band dieser Sammlung ist so eines der herrlichsten Klaviernotenbücher geworden. Es empfiehlt sich, an Hand dieser Bearbeitung sich ein deutliches Klangbild zu schaffen, dann fängt die Partitur beim Lesen von selbst zu klingen an. **Dr. Armin Knab.**





Roman-Beilage der Neuen Musik-Zeitung



Schicksal.

Roman von LIZZIE LANDAU.

(Fortsetzung.)

Lessings aßen zu Mittag. Die Stimmung am Tisch war unerquicklich. Franz sprach kein Wort, Anna saß blaß und verweint da und rührte die Speisen kaum an, die Kinder wagten nicht zu sprechen, Gerda sah überhaupt nicht von ihrem Teller auf. Als das Obst serviert wurde, machte sich eine allgemeine Erleichterung bemerkbar und als Anna nach den Fingerschalen das Signal zum Aufstehen gab, stoben die Mädchen förmlich von dannen.

„Gerda!“ stumpf und müde war Annas Stimme. Gerda drehte sich herum. „Komm in mein Wohnzimmer, ich will mit dir sprechen.“

Einige Minuten später saßen sie sich vor dem Kamin gegenüber. Gerda sah beharrlich in die Glut — und ihre Pflegemutter begann:

„Weißt du, was das erste ist, worüber ich mir klar werden will, ehe ich deinen Wunsch erfülle, Gerda?“

Gerda verneinte und sie fuhr fort: „Ob ich auch im Sinne deiner lieben Eltern handle.“ Gerda errötete. „Glaubst du, daß Eltern, die ihr Kind nicht in die Schule schicken wollen, um es nicht allen möglichen Einflüssen auszusetzen, damit einverstanden wären, es fort in eine fremde Stadt zu geben?“

„Du kannst ja gar nicht wissen, ob sie mich nicht später doch in die Schule geschickt hätten, sie waren leider noch so jung, als sie uns genommen wurden. Das war vielleicht nur ein Anfangsprinzip, von dem sie später abgekommen wären.“

„Das kann sein,“ gab Anna zu, „aber gleichviel, ich kann mir nicht vorstellen, daß ihnen deine Zukunftspläne gefallen würden, überhaupt, erkläre mir einmal, was du zunächst tun möchtest.“

„Nun, nach Leipzig aufs Konservatorium gehen, um schließlich die Konzertlaufbahn einzuschlagen.“

Anna nickte: „Das dachte ich mir. Du weißt, daß du Geld hast und deinen Lebensunterhalt nicht zu verdienen brauchst. Du bekommst mit einundzwanzig Jahren deinen Teil eines nicht unbeträchtlichen Vermögens.“

Gerda zählte angelegentlich die Teppichmuster. „Wie dachtest du dir denn meine Zukunft?“ fragte sie.

„Wie die eines jeden jungen Mädchens,“ war die Antwort. „Ich wollte dich mit achtzehn Jahren in die Gesellschaft einführen und hoffte, daß du recht bald den richtigen Lebensgefährten finden würdest.“

Keine Antwort, Gerda zählte immer noch die Muster.

„Jetzt wirst du sechzehn Jahre alt, zwei Jahre hast du noch, in denen du vollständig deinem Studium leben kannst. Genügt es dir denn nicht, dich hier in Berlin zum Beispiel bei der P. auszubilden?“

Gerda verneinte und setzte ihr noch einmal alle ihre Gründe auseinander.

„Es tut mir leid, daß du dich bei uns nicht glücklich fühlst,“ sagte Anna mit einem Seufzer. „Ich weiß, es ist nicht leicht für euch, weil wir so schwerblütig sind, ihr Kinder habt mir oft leid getan. Ich fühle, mich auch nicht so schuldlos, ich sollte das Leben froher anfassen, ich weiß es wohl, man kann aber in meinem Alter nicht mehr ganz aus sich heraus und vor allen Dingen nicht alles umändern, wenn man nicht unabhängig ist.“

„Natürlich, ich weiß wohl!“ stieß Gerda heißblütig heraus.

„Darüber wollen wir nicht reden, mein Kind, damit ändern wir die Sachlage nicht. Ich verstehe aber nicht recht, daß jemand wie du, der in absehbarer Zeit ein selbständiges Vermögen besitzen wird, sich von Konzertagenten abhängig machen will, solche Mißstände sind schon für Unbemittelte traurig genug. Du dürftest es wohl dabei bewenden lassen, dein hübsches Talent bestmöglichst auszubilden.“

Gerda senkte den Blick und sagte dann: „Für mich ist hier aber keine Entwickelungsmöglichkeit, unser Haus benimmt mir den Atem, außerdem drängt es mich, mich mit anderen zu messen und das kann ich nur auf dem Podium.“

„Gut,“ versetzte Anna und ging an das Fenster. „Ich will deinen Bestrebungen kein weiteres Hindernis in den Weg legen. Wie lange gedenkst du für dein Studium zu brauchen?“ Ganz ruhig klang ihre Stimme.

„Etwa drei Jahre,“ antwortete Gerda ebenso.

„Somit wärest du mit neunzehn Jahren konzertreif, ob dir dein Onkel dann bis zu deiner Großjährigkeit die Mittel zum Auftreten zur Verfügung stellt, weiß ich nicht, ungünstigenfalls mußt du dich gedulden. Aber das brauchen wir heute noch nicht zu besprechen.“

Anna stand noch immer am Fenster, während Gerda vor dem Kamin zögerte. Sie wußte, daß sie entlassen war.

Anna machte eine halbe Wendung. „Daß du den Onkel sehr erzürnt und gekränkt hast, brauche ich dir wohl nicht erst zu sagen, von mir will ich gar nicht reden.“

Gerda senkte den Kopf und verließ schweigend das Zimmer. Der erste Schritt war getan!

Neuntes Kapitel.

Anna hatte beschlossen, Gerda nach Leipzig auf das Konservatorium zu geben und sie zu diesem Zwecke in eine nette Pension einzumieten, aber nicht zu einer gewöhnlichen Zimmervermieterin, davor schreckte Annas fürsorgliches Mutterherz zurück; sie war zu jung, um ganz selbständig zu leben und würde ohnedies schon allen möglichen fremden Einflüssen ausgesetzt sein. Aber wie war eine solche Pension zu finden? Es gab wohl nur richtige Pensionate, wo auch der Unterricht miteinbegriffen war, oder Logierhäuser, die Anna ganz unmöglich erschienen. Und Anna Lessing suchte unermüdlich. Endlich bot sich das Geeignete. Ihr wurde von Bekannten eine Frau v. Hilgers empfohlen. Diese war eine frühere Lehrerin, ihr Mann war an den Folgen einer Influenza gestorben und hatte sie mit beschränkten Mitteln kinderlos zurückgelassen. Zuerst hatte sie sich durch Unterricht in den verschiedensten Fächern wieder weiter geholfen und als sie sich dann genügend verdient hatte, beschloß sie, Pensionärinnen bei sich aufzunehmen, um junge Menschenkinder um sich zu haben, für die sie sorgen könnte. Nett, aber bescheiden fing sie an, wurde jedoch bald so beliebt, daß sie in der hübschen Schulstraße eine bessere Wohnung mieten konnte, die sie äußerst behaglich herrichtete. Mehr als fünf Mädchen nahm sie nie auf. Es waren meistens Musikstudentinnen, zuweilen auch Ausländerinnen, die sie dann selber im Deutschen unterrichtete.

„Die Mädchen sind dort ebensogut aufgehoben wie zu Hause,“ sagte die Dame, die Frau v. Hilgers empfahl zu Anna. „Für ihr körperliches und geistiges Wohl wird vorzüglich gesorgt.“

Anna Lessing atmete auf, jetzt war sie wenigstens über diesen schwierigsten Punkt beruhigt.

„Ein Mädchen kann gerade noch aufgenommen werden,“ fügte die Bekannte hinzu und so wurde Gerda für den kommenden Herbst bei Frau v. Hilgers angemeldet. Zugleich wurde abgemacht, daß Anna sie derselben vorstellen sollte, wenn Gerda zu Anfang der großen Ferien ihre Aufnahmeprüfung am Leipziger Konservatorium machen würde.

Nun war auch das erledigt, jetzt galt es noch, den Schulzirkel und vor allen Dingen Herrn Schmidt von diesem Vorhaben in Kenntnis zu setzen. Dieser war natürlich sehr verletzt, wie jeder Lehrer, dem ein Schüler entzogen wird, aber er ließ sich in seiner Ueberzeugung, daß Gerda ihm alles zu verdanken hätte, nicht erschüttern. In der Schule wurde sie sehr erstaunt angesehen. Die Lehrer drückten unverhohlen ihre Mißbilligung über diesen Schritt aus, besonders einer betonte immer wieder, daß die Musik die Verstandestätigkeit lähme, weil sie die Menschen in einen ungesunden Traumzustand versetze, wie er sich ausdrückte. Sophie war ganz erschüttert von Gerdas Entschluß und der bevorstehenden Trennung, sie verzieh ihr sogar den Religionsmangel. Und die Zeit raste geradezu seit jenem unglücklichen Tage, an dem sich Anna entschließen mußte, sich von Gerda zu trennen. Jetzt waren die großen Ferien da und einen Tag vorher reisten die beiden nach Leipzig zur Aufnahmeprüfung. Gerda verbrachte eine schlaflose Nacht, machte aber trotzdem ihre Sache befriedigend und wurde in die Ausbildungsklasse von Professor G. aufgenommen.

Aber wie hatte sie sich geängstigt! Ihr Fuß zitterte auf dem Pedal und ihre Finger waren so kalt, daß sie sie kaum bewegen konnte. Sonderlich erleichtert folgte sie Anna zu ihrer Pensionsmutter, die in ihrer überaus behaglichen Wohnung einen sehr vornehmen und zugleich sympathischen Eindruck machte. Alles wurde besprochen, und beruhigt über ihre Zukunft reiste Gerda mit Anna auf das Lessingsche Gut zurück. —

Anna hatte im stillen gewünscht, daß Gerda nicht die nötige Reife für die Ausbildungsklasse haben würde, aber auch diese Hoffnung war vereitelt worden.

Und nun lag Gerda stundenlang im Wald oder im Heu und träumte in den Himmel hinein. In solchen Augenblicken dachte sie gar nicht an ihre Zukunft. Trotz ihrer Schwerblütigkeit hatte sie von jeher die Eigenschaft gehabt, sich von allem Persönlichen loslösen zu können, sich darüber zu freuen, wie die Sonne das Gartengras umzitterte, wie hangaufwärts die herben Kiefern wogten, wie die Birken silbrig

leuchteten. Darüber freute sich Gerda und dachte nicht an die nahende Abschiedsstunde.

Nur manchmal regte sich ihr Gewissen, wenn sie sah, wie angstvoll Anna ihre Schwestern betrachtete, sie mochte wohl bei ihnen auch Selbständigkeitsgelüste befürchten. —

Lessing berührte den Vorfall nicht mehr! —

Unterdessen nahte der September und mit ihm der Tag der Abreise und Gerda mußte packen.

An einem schönen, sonnigen Frühherbsttage stieg sie mit ihrer Pflegemutter in den Zug. Mariechen und Else reichten ihr noch eine Dropsflasche hinein, die sie gerührt entgegennahm. Jetzt war ihr doch wehmütig zumute, als sich die Eisenbahn in Bewegung setzte und sie ihre Schwestern verschwinden sah. Sie drückte sich in eine Ecke des Abteils und blickte krampfhaft zum Fenster hinaus, um die aufsteigenden Tränen zu verbergen. Plötzlich kam ihr zu Bewußtsein, was ihr die Schwestern waren, trotzdem sie durch ihre verschiedenartigen Beschäftigungen und Geschmacksrichtungen ein getrenntes Dasein führten, wenn sie auch gar nicht von der bevorstehenden Trennung gesprochen hatten, sie vielmehr als etwas Selbstverständliches entgegennahmen, jetzt fühlte sie doch, daß sie weit mehr zusammengehörten als sonst wer auf der Welt. Der Zug knarrte und ratterte. Alles flog dahin, Häuser, Wiesen, Wälder und die Tiefebene sauste an ihr vorbei und schien in den harten einförmigen Rhythmus des Zuges zu verschmelzen. Schließlich blieben überhaupt nur die kantige Eisenbahnmelodie und das flimmernde Herbstsonnenlicht übrig, alles andere konnte Gerda gar nicht mehr unterscheiden, denn die mühsam zurückgehaltenen Tränen schossen ihr aus den Augen. Anna meisterte ihren eigenen Schmerz, zog das erregte Mädchen an sich und versuchte es zu trösten. Dank ihrer Sanftmut und Selbstbeherrschung hatte sie Gerda bald so weit, daß sie dieselbe auf andere Gedanken bringen und ihr auseinandersetzen konnte, auf welche Weise sie ihr das nötige Geld zustellen würde. So verging der zweite Teil der Reise.

Der Abschied von Franz Lessing war schmerzlos gewesen. Die Spannung blieb zwischen ihnen . . .

Frau v. Hilgers empfing ihre neue, schüchterne Pensionärin sehr herzlich. In ihrem hübschen, sauberen Wohnzimmerchen fand sie einen Strauß als blühenden Willkommengruß vor und in einer Ecke stand anheimelnd der Stützflügel von Bechstein, auf dem Gerda üben sollte. Sie sah sich um. Also hier sollte sie jetzt wohnen. Anna packte für sie aus, legte alles sauber geordnet in Schubfächer und Schränke und verteilte geschmackvoll die Bilder und Lieblingsgegenstände, die Gerda mitgenommen hatte.

„So, jetzt wären wir so weit,“ meinte sie dann.

Gerda fiel ihr um den Hals.

„Du bist so gut,“ flüsterte sie.

„Das bin ich gar nicht,“ war die Antwort. „Ich bin dir gut: du bist ja doch mein Kind.“

Da weinte Gerda wiederum und mußte getröstet werden von dem Wesen, dem sie so tiefen Schmerz zufügte. Und jetzt kam der Abschied. Sie gingen zusammen zur Bahn und Gerda blickte dem abdampfenden Zuge nach und war zum ersten Male in ihrem Leben ganz allein und auf sich angewiesen.

Es war ihr etwas weh, als sie den Rückweg antrat durch die stillen, fremden Straßen, nur die untergehende Sonne hinter der Thomaskirche war ihr liebtraut. Sehnsüchtig schaute sie in all den Glanz. „Schon in früher Jugend sah ich auf zu dir und der Trieb zur Tugend wurde wach in mir,“ kam ihr in den Sinn. Ein wenig zuversichtlicher betrat sie die Pension und ihre Zimmer. Das feine Veilchenparfüm ihrer Pflegemutter schlug ihr entgegen. Dankbar zog sie es ein. Jetzt wußte sie erst, was ihr in ihrer neuen Behausung gefehlt hatte. Es war der leise Hauch des Wohllebens, der auf den Lessingschen Räumen lag, jener fast unmerkliche Duft, der den Reiz der Behaglichkeit unendlich erhöht und dessen Fehlen diese sauberen, hübschen Zimmerchen im ersten Augenblicke nüchtern erscheinen ließ. Gerda war verwöhnter, als sie ahnte.

Gerade wollte sie sich hinsetzen, um über ihre nächsten Obliegenheiten nachzudenken, als es klopfte und auf ihr Herein ein saubergekleidetes Stubenmädchen eintrat und einen großen Krug mit heißem Wasser hinstellte.

„Um halb acht Uhr wird gespeist,“ meldete es freundlich und wollte sich geräuschlos entfernen, als Gerda es zurückhielt, um es zu bitten, ihr beim Ankleiden behilflich zu sein. Sie war gewöhnt, bedient zu werden und durch ihre Unbeholfenheit vielleicht noch anspruchsvoller, als es in ihrer Absicht lag. Das Mädchen half ihr mit großer Gewandtheit. Gerda quälte sich redlich mit ihrer Frisur. Der Angstschweiß trat ihr auf die Stirn, sie wurde aber dennoch zur festgesetzten Zeit fertig.

Schüchtern, mit klopfendem Herzen betrat sie das allgemeine Wohnzimmer. Frau v. Hilgers kam ihr freundlich entgegen und stellte sie den übrigen jungen Damen vor, die sie diskret, aber neugierig musterten. Zum Glücke öffnete gerade ein Dienstmädchen in schwarzem Kleide mit weißer Schürze und Häubchen die Türe zum Eßzimmer und die kleine Gesellschaft trat an den zierlich gedeckten Tisch. Als Neuling durfte sich Gerda neben Frau v. Hilgers setzen, die sie sofort in ein Gespräch zog und ihr dadurch über die erste Verlegenheit hinweghalf. Die anderen jungen Mädchen plauderten sehr angeregt zusammen. Die Kost war einfach und schmackhaft. Gerda hatte Hunger und griff zu. So verging ihre erste Mahlzeit in der Fremde. —

Nach Tisch wollte sie sich zurückziehen. Frau v. Hilgers verhinderte sie indessen daran.

„Jetzt müssen Sie gleich richtig Bekanntschaft machen. Pensionsgefährten sind für eine Zeitlang Lebensgenossen und Sie glauben gar nicht, wie nahe man sich durch gemeinschaftliche Mahlzeiten tritt,“ sagte sie in einer so liebenswürdigen Weise, daß Gerda lachte und bleiben mußte. So war sie jetzt den anderen Mädchen überlassen.

Frida Eller, Olga Braun, Daisy Schmieden und Ellen Rhodius studierten natürlich alle Musik. Die beiden ersteren Geige, die dritte Klavier und Ellen Rhodius Gesang. Gerda schauderte vor all diesen klangvollen Hausgenossinnen.

„Warum sehen Sie denn so entsetzt aus?“ fragte Frida, die am zuvorkommendsten schien.

„Werden denn die Leute in den Nebenhäusern nicht verrückt, wenn wir z. B. alle gleichzeitig üben?“ fragte Gerda schüchtern.

„Ja, haben Sie denn nicht bemerkt, daß Tür und Wände von Ihrem Wohnzimmer mit Filz ausgelegt sind? Das ist in der ganzen Pension der Fall und überhaupt meistenteils in Leipzig, sonst wäre es ja gar nicht auszuhalten. Aber auf diese Weise ist der Uebende vollständig isoliert.“ Nun war Gerda über diesen Punkt wenigstens beruhigt.

Im übrigen beteiligte sie sich nur als Zuhörerin an der Unterhaltung. Sie war immer zurückhaltend gewesen und empfand selten das Bedürfnis, sich anzuschließen. Ueberdies war ihr heute alles so neu und fremd, daß sie es kaum erwarten konnte, mit ihren Gedanken allein zu sein. Die anderen Mädchen schienen indessen ihre Abgespanntheit nicht zu bemerken. Sie redeten alle lebhaft auf sie ein und schilderten ihr das Leipziger Konservatoriumsleben in den glühendsten Farben. Gerda fühlte sich von dieser selbstverständlichen, kollegialen Vertraulichkeit eher abgestoßen als angezogen.

In ihrem Berliner Kreise herrschte ein vornehm kühler Ton und sie konnte sich zuerst in dieses künstlerische Innungswesen nicht hineinfinden. Nebenbei berührte es sie merkwürdig, sie, die in Berlin mit großer Zuvorkommenheit behandelt wurde, sich hier lediglich als Nummer in die ungeheure Zahl der Musikstudentinnen eingereiht zu sehen. Wirr und unbehaglich ging ihr das alles im Kopf herum, auch machte sich die Müdigkeit geltend. Sie fühlte, daß sie den Zwang nicht mehr ertragen konnte, sprang auf und empfahl sich.

Ganz betäubt von all den neuen Eindrücken legte sie sich sofort ins Bett — bloß nicht mehr denken. Bald schlief sie ein und träumte, daß ein ungeheurer Konzertflügel vom Himmel auf die Erde herunterhing; Onkel Lessing saß daran und übte im Baß Oktavengänge. Wie das brummte und dröhnte! Gerda wurde ganz dumm im Kopfe und plötzlich lockerte sich das riesenhafte Instrument, überschlug sich mitsamt dem Onkel und fiel durch den Weltenraum gerade auf Gerda herunter. Sie fühlte noch, daß sie zermalmt wurde und daß alles dröhnte und tönte . . . Dann verging ihr das Denken und sie sank in einen festen, gesünderen Schlaf. —

Gerda rieb sich die Augen, träumte sie immer noch? Wo war sie denn? Wie kam sie wohl in dieses weißgetünchte Zimmer, in welchem die grünen Streifen an den Wänden die Tapete ersetzten? Richtig, sie war ja als Musikstudentin und angehende Pianistin in Leipzig und das war ihr erster Tag in der Pension. Sie sprang mit einem Satze aus dem Bette vor Angst, die angesetzte Frühstücksstunde zu versäumen und klingelte nach dem heißen Wasser.

Ihre Gefährtinnen begrüßten sie freundlich und forderten sie auf, mit ihnen nach dem Konservatorium zu gehen, da sie heute alle dort sein müßten, um den Stundenplan für das neue Quartal in Empfang zu nehmen. Sehr erleichtert schloß sich Gerda ihnen an und so pilgerten sie zu fünft nach der berühmten Musikschule.

Leipzig bot bei dem sonnigen Herbstwetter mit seinen hübschen Villen und gepflegten Gärten einen überaus freundlichen, ansprechenden Eindruck, namentlich das imponierende Konservatoriumsgebäude gefiel ihr gut. —

Der Direktor erkannte Gerda wieder, begrüßte sie nicht unfreundlich und führte sie ihrem künftigen Lehrer zu. Dieser war ein großer, gut aussehender Mann, der nichts Virtuosenhaftes an sich hatte. Er musterte die neue Schülerin mit seinen durchdringenden Augen und tätschelte ihre Hand.

(Fortsetzung folgt.)

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willbald Nagel, Stuttgart.
Schluß des Blattes am 4. Dez. Ausgabe dieses Heftes am 16. Dez., des nächsten Heftes am 6. Januar.

Neue Musikalien.

(Spätere Besprechung vorbehalten.)

Gesangsmusik.

Hövker, R.: Zwanzig neue Soldatenlieder mit Klavierbegleitung, zum Teil auch als Lieder zur Laute geeignet. Heft I u. II je 1 M. Gust. Allner, Dessau.

Stern, T., op. 1: Sechs Soldatenlieder für 1 Singst. mit Klavierbegltg. No. 1—6 à 1 M. Gebr. Hug & Co., Zürich.

Steinhauer, C., op. 98: Lieder deutscher Frauen aus großer Zeit, für Singst. m. Klavierbegltg. 3 M. Karl Steinhauer, Oberhausen (Rhld.).

Rueff, R., op. 2: Von Krieg und Liebe, neue Lieder f. 1 Singst. mit Lauten- u. Klavierbegl. 2 M. B. Schotts Söhne, Mainz.

Reinhard, A. (Bearbeitung): Vaterlandshymne: Heil dir, Vaterland! Dichtung v. Max Reinhold zu dem Largo von Gg. Fr. Händel, Ausg. B. in F dur f. 1 Singst. mit Harmonium- oder Orgelbegltg. 40 Pf. Carl Simon Musikverlag, Berlin.

Kreuzhage, Ed.: Trutzlied für Bariton mit Klavierbgl. 90 Pf. Wunderhornverlag, München.

Schober, H.: Vier Lieder aus dem Kriegsjahr 1914/15 für 1 Singst. m. Klavier à 80 Pf. bis 1 M. Ebenda.

Klaviermusik.

Mainzer, H., op. 5: Sonate für Klavier e moll 3 M. Alfr. Schmid Nachf., München.

Klenau, P. v.: Neun Klavierstücke „Geschichten von der Vierjährigen". 4 M. Schotts Söhne, Mainz.

Bücher.

Holle, H.: Goethes Lyrik in Weisen deutscher Tonsetzer bis zur Gegenwart. Wunderhornverlag, München.

Pfitzner, Hans: Vom musikalischen Drama, brosch. 3 M., geb. 4 M. Verlag Süddeutsche Monatshefte, München.

Schmitz, E.: Musik-Aesthetik (Handbücher der Musiklehre Bd. XIII), geh. 4 M., Schulband 4.50 M., Leinenband 5 M. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Verantwortl. Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck u. Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVII. Jahrgang	VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG Preis des Jahrgangs (Oktober 1915 bis September 1916) 8 Mark.	1916 Heft 7

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik“). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Richard Wagner und Frankreich.

Von Dr. ALFRED HEUSS (Leipzig).

s hat seinen Wert, sich gerade in jetziger Zeit mit Frankreichs Stellung zu Richard Wagner und überhaupt der deutschen Musik zu beschäftigen, sofern die Frage eine weitere als nur künstlerische Bedeutung hat. Einige allgemeine Bemerkungen sind allerdings vorauszuschicken. Für den Franzosen war die Oper von jeher eine nationale Angelegenheit, wie überhaupt diese Kunstform im gewissen Sinn als der ausgesprochenste künstlerische Ausdruck von Frankreich gelten kann. Es kommt dies daher, daß die in Italien entstandene Oper sich in Paris mit Zugrundelegung einer durchaus nationalen Kunstgattung, des Balletts, entwickelte, und die Begründung einer echt nationalen Oper den Franzosen schon im 17. Jahrhundert gelang, während in Deutschland die italienische Oper bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts herrschte. Unmittelbar neben dem Drama der Corneille und Racine entstand und entwickelte sich die französische Oper, griff aber alsbald tiefer als dieses ein, was sich am unmittelbarsten im 18. Jahrhundert zeigt, als sich die ersten Geister an den ästhetischen und nationalen Kämpfen um die französische Oper mit wahrem Fanatismus beteiligten. Es liegt nun eine Ironie des Schicksals für die französische Oper in der Tatsache, daß sie nicht nur ihre eigentliche Begründung durch einen Ausländer, den in Frankreich allerdings völlig naturalisierten Italiener Lully, sondern auch später ihre kräftigsten neuen Impulse von nicht französischen Komponisten erhielt, ja noch mehr, daß der überhaupt bedeutendste Opernkomponist Frankreichs, J. P. Rameau, in seinen Bestrebungen, die nationale Lullysche Oper weiterzubilden, mißverstanden wurde und nicht zu der ihm gebührenden Bedeutung gelangte. So ist es dem Deutschen Gluck vorbehalten gewesen, der heroischen Oper der Franzosen neues Blut zuzuführen, das kräftig und frisch genug war, um die ernste Oper in der für sie kritischen Zeit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als die komische Oper ihren großen Siegeszug antrat, und zudem über die Zeit der Revolution in das neue Frankreich, das des Kaisers Napoleon, hinüberzuführen. Auch jetzt kommen die einheimischen französischen Komponisten der großen Oper, wie sie nun genannt wird, gegenüber der Bedeutung von ausländischen nicht auf: den Franzosen Auber und Halévy stehen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Italiener Spontini und Rossini und ferner vor allem der in Deutschland geborene und aufgewachsene Giacomo Meyerbeer gegenüber. Wichtig ist nun, daß man in allen diesen Zeiten sich durch die Ausländerschaft dieser Komponisten in der nationalen Ehre nicht im geringsten gekränkt, sondern viel eher geschmeichelt fühlte, wozu man gewissermaßen auch das Recht besaß. Denn alle diese Komponisten, auch Gluck, paßten sich dem nationalen französischen Stil an: Paris als die Hauptstadt der damaligen kultivierten Welt nahm sie in ihre Dienste. Was aber diese Männer Frankreich zu Füßen legten, zahlte Paris mit dem Weltruhm, der sich über diese Komponisten ergoß, zurück. Glucks selbst in der damaligen ersten deutschen Stadt, in Wien angebahnte Opernreform schien ein lokales Ereignis bleiben zu wollen, bis Gluck eben in Paris durchgriff.

Eine der bezeichnendsten Eigentümlichkeiten des 19. Jahrhunderts besteht in der bewußten Ausprägung des Nationalen, die gegen Ende des Jahrhunderts gelegentlich bis zu karikaturartigen Uebertreibungen geht. Man kann das Positive und Negative dieser ausgeprägt nationalen Strömungen nirgends klarer verfolgen als in der Tonkunst, die als die internationalste angesehen wird und es in gewissem Sinne ja auch ist. Verschiedene Völker, die bis dahin lediglich eine nationale Volksmusik gehabt hatten, bilden, teilweise im Anschluß an diese, eine nationale Kunstmusik aus, so die Russen, die Skandinavier, die Ungarn, die Polen — doch ist Polens Kunstmusik älter als man gemeinhin annimmt —, ja, bis auf einzelne Städte dehnte sich das „Nationale“ aus; der Wiener Walzer ist eine Eigenart des 19. Jahrhunderts, und mit nichts in der früheren Tonkunst einzelner Städte vergleichbar. Im 18. Jahrhundert hatte man lediglich mit zwei Völkerstilen in der Musik gerechnet. Der Flötenmeister Friedrichs II., J. Quantz, macht die Bemerkung, von einer deutschen Musik könne man noch nicht reden, ihre Eigenart könne aber vielleicht einmal in der Vereinigung des italienischen und französischen Geschmacks bestehen. Das war so die offizielle Ansicht bis gegen Ende des Jahrhunderts. Mozarts deutsche Opern, Haydns und Beethovens Symphonien, Webers Freischütz brachten hier die Wendung und ließen auch Frankreich zum ersten Male auf in Deutschland entstandene deutsche Musik aufhorchen und sie teilweise mit größter Bewunderung pflegen. In der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts waren auch die Beziehungen zwischen den einzelnen Kulturnationen Europas, man kann nicht anders

sagen, gemütlich. In Frankreich versuchte man es, und in seiner Art ganz ernstlich, selbst mit einem Freischütz, der in die große Oper so wenig paßt wie ein Bauernmädchen auf einen Hofball. Welch hingebende Pflege Beethovens Symphonien im Conservatoire fanden, ist besonders durch Wagner bekannt geworden. In Deutschland wieder empfand man die Abhängigkeit vom französischen und italienischen Opernmarkt noch als etwas Selbstverständliches. Der Konzertkomponist Berlioz wieder erblickte in Deutschland seine künstlerische Heimat, kurz die Verhältnisse waren noch gemütlich, jedes der beiden Völker hatte dem andern, und dies auch auf dem Gebiete der Literatur, soviel mitzuteilen, daß keines dem andern nachrechnete. Die Vorherrschaft Deutschlands auf dem Gebiete der Musik wurde sogar von einem derartigen Vollblutfranzosen wie V. Hugo im Jahre 1864 (in seinem Buche über Shakespeare) mit den dithyrambischen Worten zugegeben: „Musik ist das Losungswort für Deutschland . . . Gesang ist für Deutschland die Lebensluft, es lebt und webt im Liede. Wie der Ton als Ausdrucksmittel einer primären Universalsprache zu uns redet, so teilt Deutschland seine Gedanken und Empfindungen der Welt auf der harmonischen Grundlage der wunderbaren Klangphänomene mit. Aus den Wolken quillt der Regen, der die Erde befruchtet; aus der Musik quellen die deutschen Empfindungen, die die Weltseele ergreifen". So dachte selbstverständlich nicht jeder gebildete Franzose, aber jeder französische Musiker, so er an Beethoven gedacht hätte, würde Hugo zugestimmt haben.

Nur einige Jahre vor diesem Ausspruch Hugos fand die berühmt gewordene Aufführung des Tannhäuser in Paris statt, die den unbewußten Auftakt zu der Entfremdung der beiden Völker geben sollte. Ob es der Jockey-Klub oder sonstige Erzfranzosen waren, die gegen die Aufführung Sturm liefen, das Wesentliche liegt hierin, daß diese Oper gegen eine französische Eigentümlichkeit, das Hauptballett gerade im zweiten Akte anzubringen, verstieß, indem Wagner sich einfach nicht dazu hergab, die Oper in diesem Sinne zu bearbeiten. Wenn er gewollt hätte, wäre es möglich gewesen, denn nach dem Einzugsmarsch hätte sich eine weit bessere Gelegenheit geboten, ein Ballett einzulegen als in mancher bekannten französischen Oper. Hinter Wagners charaktervollem Vorgehen stand noch etwas mehr als seine Persönlichkeit allein, nämlich das zum vollen Bewußtsein erwachte Selbständigkeitsgefühl des spezifisch deutschen Künstlers. Ein Gluck hat sich in Paris in gewisser Beziehung sogar noch weniger bieten lassen, sofern er die ganze Leitung seiner Opern zur Bedingung machte, aber daß er dem französischen Geschmack als solchem entgegenkam, war so gut wie selbstverständlich. So wirkte diese Aufführung, von einer späteren Zeit aus betrachtet, gewissermaßen als Kriegserklärung; deutsche Kunst trat zum ersten Male ganz selbständig in den heiligsten Hallen Frankreichs auf, die erste Schlacht gegen Frankreich wurde in der Großen Oper geschlagen. Möglich war sie aber einzig bei dem guten Einvernehmen der beiden Völker, bei der Ahnungslosigkeit des französischen Publikums, für dessen Verhalten auch Wagner nur Worte der wärmsten Ausdrücke findet.

* * *

Da kam der Deutsch-Französische Krieg dazwischen und machte vorläufig allen freundlichen kulturellen Beziehungen zwischen den beiden Völkern, wenigstens auf französischer Seite, ein Ende. Männer, die vorher die größten Bewunderer Deutschlands und die regsten Vermittler zwischen beiden Ländern gewesen waren, wie z. B. der berühmte Verfasser des Lebens Jesu, E. Renan, wurden zu geradezu absurden Deutschhassern. Ein neutraler, kenntnisreicher Schriftsteller wie der Däne G. Brandes urteilt über diese Zeit, daß der Schaden, den Frankreich durch die Demütigungen an seinem Gehirn erlitten habe, noch nicht geheilt sei, und er versteht darunter auch die achtziger Jahre. Nur von hier aus kann man nun erst so recht ermessen, was es bedeutet, wenn Wagner trotz allem in Frankreich festen Fuß faßte und durchdrang, das Ganze eine der großartigsten künstlerischen Eroberungen eines einzelnen Mannes, die jemals stattgefunden haben. Alles an Wagner war ein Protest gegen französisches Wesen und er siegte dennoch. Seine Person hatte sich zudem verdächtig gemacht durch das Theaterstück: Eine Kapitulation, eine beißende Satire auf die Belagerung und Einnahme von Paris. Man nahm sie besonders deshalb übel, weil sie Wagner seinen Gesammelten Schriften und Dichtungen einverleibte, er sie also als ernst angesehen wissen wollte. Was Wagner zu dieser Satire veranlaßt hat, nämlich keineswegs eine eigentliche Verspottung der besiegten Feinde, hat er im Vorwort selbst ausgesprochen, aber es ist eine alte Sache, daß der Verspottete sich selbst den Spruch macht. Immerhin darf man auch vom deutschen Standpunkt aus fragen, ob Wagner gut daran tat, diese Satire in seine Schriften aufzunehmen, zumal es sich um ein sehr leicht hingeworfenes Stück handelt. Die Franzosen haben sie Wagner auch nie vergessen, sie lebte in unserer blutigen Gegenwart neu auf, indem mit ihrer Nennung Saint-Saëns in seinem bekannten oder besser berüchtigten Antwortschreiben an die Münchener Akademie der Tonkunst seinen letzten und fast höchsten Trumpf ausspielt. Schon in seinem Bericht über die erste Aufführung des Nibelungenrings in Bayreuth (1876) war Saint-Saëns darauf zu sprechen gekommen, doch ist hier sein Blick noch so weit ungetrübt, wenn er schreibt: Wagner bestritt übrigens, daß ihm jemals in den Sinn gekommen sei, Frankreich zu beleidigen. Was wollte er also? — — Das weiß niemand, er selbst nicht. Ihn als Nationalfeind unseres Landes hinzustellen, ist einfach absurd.

Das Wort Nationalfeind müssen wir uns aber dennoch jetzt schon merken. Wir haben in Deutschland keine klare Vorstellung davon, wie viele fanatische Wagner-Verehrer es in Frankreich gab; der französische Wagnerismus als solcher ist kaum geringer gewesen wie der deutsche, in Anbetracht der ganzen politischen und kulturellen Umstände muß er aber weit höher eingeschätzt werden als bei uns. Wagner siegte mit einer unheimlichen Gewalt und dies, trotzdem er ein Deutscher und seine Kunst der französischen völlig entgegengesetzt war. Was hatte die französische Oper mit Wagners Musikdramen zu tun, wer hatte das ganze System der großen Oper mit größerem Spotte bedacht als Wagner! Aber Wagner siegte, jede Aufführung eines neuen Werkes von ihm bedeutete ein oft erbitterter Sieg über Frankreichs angestammte Opernkunst, und das in einer Zeit, da die feinsten literarischen Köpfe in Frankreich sich noch in den tollsten Schmähungen Deutschlands ergingen. Was half alles Bekämpfen vom nationalen Standpunkt aus gegen Wagners keinen Widerstand kennende, die französische Musik unterjochende Kunst! Was war unfranzösischer als diese Dramen mit ihren deutschen Sagenstoffen, und waren diese Werke nicht formlos im französischen Sinne? Aber was halfen alle Erwägungen? Gewissermaßen mit Zähneknirschen ertrug der nationalistische Franzose das Joch Wagners, denn diese Kunst berauschte, schlug in Bann, man mochte sich dagegen wehren, wie man wollte. Und was hörte man aus dieser niederzwingenden Kunst heraus? Auch hiefür hat Saint-Saëns, der noch 1876 Wagner gegen die Annahme, er sei ein Nationalfeind Frankreichs, bei seinen Landsleuten in Schutz genommen hat, etwa zehn Jahre später, das Wort gefunden, im ganzen noch ohne Gehässigkeit, dafür aber umso bezeichnender. Aus dem Schlußwort der Meistersinger — Ehrt Eure deutschen Meister usw. — hört er „deutlich den Schlachtruf des Pangermanismus heraus, der der romanischen Rasse den Krieg erklärt". Hören wir hier, jahrzehntelang vor dem heutigen Krieg, nicht schon Worte, die jetzt Deutschland aus Frankreich herüberschallen? Und ungemein bezeichnend schließt

der französische Musiker diesen, Wagner und Ich betitelten Artikel mit dem Hinweis auf Beethoven: „Weil Beethoven der Weltseele zugestrebt und gesungen, weil seine Kunst nicht eine spezifisch deutsche, sondern eine internationale, eine allgemein menschliche Kunst war — darum bleibt er der größte, der einzige wahrhafte Große." Und dieser Wagner mit seiner „spezifisch deutschen" Kunst, drückte er nicht trotzdem die französische auf die Knie, siegte nicht die deutsche Kunst über die französische, und war dies nicht das Anzeichen einer weiteren kulturellen Niederlage?

Denn hierauf kam zuletzt fast alles an. Der Franzose fragte sich und mußte sich fragen: Was haben wir dieser übermächtigen Kunst Wagners, in der sich das zeitgenössische Deutschland am gewaltigsten und einheitlichsten verkörpert, entgegenzusetzen? Der Krieg von 1870/71 besiegelte die nationale Ueberlegenheit Deutschlands über Frankreich, Wagner schien nun auch die kulturelle zu besiegeln. War es denn überhaupt möglich, gegen Wagner so vorzugehen, wie die Chauvinisten am liebsten gewollt hätten? Konnte man diese Kunst als die einer geringeren Kulturnation ansehen, wenn sie die eigene in Banden schlug, wenn man von ihr schwärmte, von ihr berauscht war? Ich sagte, zähneknirschend mußte man Wagner anerkennen, und mit ihm eben noch unendlich mehr. Vielleicht klärt hierüber nichts besser als das Verhältnis des französischen Publikums zu Brahms auf. Das war ebenfalls ein Musiker, der in Deutschland überaus viel galt, bei manchen noch mehr als Wagner. Und man versuchte es mit ihm im letzten Jahrzehnt auch in Paris. Aber mit welchem Erfolg? Kurz gesagt, lachte, spottete man über Brahms, und ich glaube, sogar einmal den Ausdruck barbarische Musik gelesen zu haben; dieser Brahms war vollkommen ungefährlich, der mochte vielleicht von einigen französischen Musiknarren geschätzt und geliebt werden, für die Franzosen kam er gar nicht in Betracht. Aber über die Wagnersche Kunst konnte man nicht lachen und nicht spotten, ohne sich selbst in höchstem Grade bloßzustellen, man konnte sie verunglimpfen, sie befehden und sogar leidenschaftlich hassen, aber aus diesen gewaltigen, alles besiegenden Tönen hörte man zugleich das Schaffen und Walten eines großen, nun auch zu politischer Einheit gelangten Volkes. Was hatte man dieser Kunst, in der man das neue Deutschland verkörpert sah, aus der eigenen gegenwärtigen Kultur entgegenzusetzen? So vielerlei es im einzelnen war, im Grunde genommen fiel die Antwort zuletzt doch dürftig aus. Alle die Dichter, Maler und Musiker Frankreichs in den letzten vierzig Jahren kommen gegenüber der Bedeutung Wagners keineswegs auf, wie auch Deutschland keinen neueren Künstler mehr besitzt, der derart ins Ausland gedrungen wäre und sich behauptet hätte. Gerade auch im Hinblick auf das Ausland läßt sich die kulturelle Bedeutung Wagners gar nicht hoch genug einschätzen, denn er ist es, der Deutschlands kulturelle Weltstellung in der neueren Zeit besiegelte. Was waren, um nur bei der Musik zu bleiben, die Gounod, Bizet, Saint-Saëns, Massenet, Thomas und in neuerer Zeit die französischen Impressionisten gegenüber Wagner! Und gerade mit Bizet hatte man noch insofern Unglück, sofern sein Hauptwerk von Deutschland aus seine Stellung sich erobern sollte. Wieder, wie so oft in der französischen Musik, hatte das einheimische Verständnis versagt. Was nützte es, nach dem Krieg Berlioz stärker zu pflegen und den Versuch zu machen, ihn gegen Wagner auszuspielen? Neidlos hatte man in Deutschland die Bedeutung dieses Mannes anerkannt, seine Kunst gepflegt, das Außerordentlichste dieser Kunst, die ganz neue Art der Orchesterbehandlung, war aber gerade von Wagner aufgegriffen, mit deutschem Geiste verarbeitet und in ungleich größerer Weise als Teil eines gewaltigen Organismus ausgespielt worden. So bedeutete bei näherem Zusehen auch Berlioz nur eine weitere französische Niederlage. Und das ist denn auch gewißlich wahr, daß Frankreich seinen unglückseligen Revanchegedanken eher vergessen hätte, wenn es einen gewaltigen Künstler der deutschen Kultur entgegenstellen hätte können oder auch, negativ ausgedrückt, wenn Deutschland nicht zu allem hin auch noch einen derartig gewaltigen Vertreter seiner neueren Kultur gestellt hätte. Und jetzt, leben wir nicht in der Zeit einer Götterdämmerung? Und sollte es etwa zufällig sein, daß Wagner das unheimlichst Großartigste, das er je geschrieben, das Vorspiel zum dritten Akt des Siegfried wie die ganze Musik zur Götterdämmerung, erst nach dem Deutsch-Französischen Kriege schrieb? Prasseln hier nicht zwei Welten, zwei Kulturen aufeinander, und zerschlägt im letzten Akt nicht Siegfried den Machtspeer einer auf Machtgier gegründeten Weltanschauung? Viel weiter als nur zu Frankreich führt diese grandiose Tragödie von der Macht und dem Fluch des Goldes, mitten in unsere blutige Gegenwart hinein, und heute müßte auch die Zeit gekommen sein, wo man in Deutschland Wagner und vor allem seinen Ring des Nibelungen begreifen lernt. Die Franzosen haben die Kraft und Gewalt dieser Kunst instinktiv als eine solche gewittert, die weit über ihre Kräfte geht, sie ist aber so mächtig, daß sie dem Ansturm aller Feinde Deutschlands standhält.

Die Tonsetzerfrage.

Von ALEXANDER EISENMANN (Stuttgart).

III. Schluß.

Und was nun, nachdem das Tischtuch zerschnitten ist? Mit den Verlegern ist ja auch eine kleine Anzahl unzufriedener Komponisten ausgetreten. Diese Gruppe beabsichtigt die Gründung einer neuen Gesellschaft. Auf paritätischer Grundlage, heißt es. Das klingt wirklich wie Friedensgeläute. „Auf paritätischer Grundlage." Ist wahrscheinlich auch recht gut gemeint, aber zwischen Absicht und Erfüllung liegt ein weiter Abstand. Abgesehen davon, daß das Zugeständnis gleicher Rechte an die Verleger für die Komponisten einen Verzicht auf eigene Rechte bedeutet, kommt noch dazu, daß überhaupt nur eine Scheinparität besteht, indem die Verleger zwar die Mitverwaltung an den Geschäften der Tonsetzer (in der Verwaltung der Aufführungsrechte) haben, die Tonsetzer aber nicht das Mitverwaltungsrecht an den Verlagsgeschäften. Das allein wäre paritätisch im eigentlichen Wortsinn. Zu einem Zugeständnis, wie es hier erforderlich wäre, wird sich aber niemals ein Verleger bereit erklären. Ganz verständlich. Aber er verlangt es von der anderen Partei!

Eine zweite Frage ist die, ob die neue Gesellschaft mit ihrem kleinen Bestand dieselben erfreulichen Ergebnisse haben wird, wie sie die Afma aufweist. Auf Erfahrung kann sie sich jedenfalls noch nicht berufen. Die richtige Antwort kann keinesfalls gegeben werden, ehe nicht auch die Leipziger Genossenschaft 3 250 679 M. 86 Pf. Roheinnahme gehabt haben wird, was immerhin noch einige Zeit anstehen dürfte.

An einen Burgfrieden vermögen wir überhaupt deswegen nicht zu glauben, weil die Verleger unter sich Konkurrenten sind, und das in ganz anderem Sinne, wie die Tonsetzer. Kommt es aber zu Streitigkeiten, so hat mit Bestimmtheit der Komponist den Schaden zu tragen, denn dann wird es nicht heißen „Duobus litigantibus tertius gaudet" [1], sondern der arme Tertius wird der Leidtragende sein.

[1] Das alte lateinische Wort ist auch in das Italienische herübergenommen worden. Fra i due litiganti il terzo gode, heißt es dort. So lautet der Titel einer Oper von Sarti und aus ihr hat Mozart das F dur 3/4-Thema für Harmoniemusik im zweiten Finale seines Don Giovanni entlehnt. So kann man durch eine kleine Verletzung des Urheberrechts — unsterblich werden.

Daß die Verleger ausgetreten sind, ist eigentlich ganz natürlich. Sie haben auf Forderungen bestanden, die sie von jeher mit mehr oder weniger Bestimmtheit erhoben haben. Das ist einfach folgerichtig. Daß einige unzufriedene Tonsetzer der Afma den Rücken gedreht haben, ist um der gemeinsamen Sache der Tonsetzer wegen zu bedauern. Das Zusammengehörigkeitsgefühl hat da leider versagt, aber es wird bei den Anderen sich um so deutlicher zeigen. Die zurückgebliebenen Tonsetzer, und das ist die erdrückende Mehrzahl, werden sehen, daß die frisch weitergeführte Arbeit der Afma nicht notleidet. Wer einen Berg hinaufsteigt, kommt schwer ans Ziel, wenn ihn die Reisegenossen am Schreiten hindern.

Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer hat erfahren, was ihre Leiter auch sonst schon wußten, daß man es nicht allen recht machen kann. Es ist anzunehmen, daß über



Anna Hegeler.
Photogr. Hermann Tietz, München.

diesen oder jenen Streitpunkt Einigkeit zu erzielen gewesen wäre, aber ebenso klar ist, daß Aenderungen in der Verrechnungsweise (diese wurde ja von einzelnen Mitgliedern gewünscht) nicht von heute auf morgen sich durchführen lassen. Die Einschätzung der Werke nach verschiedenen Merkmalen, u. a. nach ihrem Gewicht in ästhetischer Beziehung mag für Manchen unerwünscht sein, aber gerade sie zeigt uns, daß ein Tonwerk doch nicht nur Marktware ist.

Also die Afma lebt, die neue, noch embryonale Gesellschaft lebt ebenfalls, die Wiener Gesellschaft lebt gleichfalls, die ausländischen Gesellschaften werden wieder zum Leben gelangen. Das ist nun die Folge der Streitigkeiten. Was hindert jetzt außenstehende Tonsetzer, ihrerseits ebenfalls eine Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht zu gründen? Dann gibt es später wieder Schiebungen, wieder Spaltungen, und das alte Spiel wiederholt sich von neuem. Nun, der gesunde Verstand sagt sich, daß das ein Unding wäre. Warum sagt sich aber der gesunde Verstand nicht, daß auch der jetzige Zustand eigentlich ein Unding ist? Denn nun kommen wir erst auf die Folgen zu sprechen.

Es ist durch alle die jüngsten Vorgänge eine Verwirrung in das Lager der Gebührenpflichtigen hineingetragen worden. Es herrschen dort die törichtesten Vorstellungen. Die berufsmäßigen Unternehmer, Inhaber von Cafés, Konzerthäusern, welche sich schnell zu einer Kündigung mit der Afma entschlossen haben, werden bald sehen, daß sie auf die falsche Karte gesetzt haben. Sie brauchen die Genossenschaft und diese wird die ihr übertragenen Rechte nach wie vor schützen, nur daß sie, durch Erfahrung gewitzigt, den Verhandlungsweg künftighin voraussichtlich abkürzt. Neben der Afma bestehen aber die anderen Unternehmungen. Auch mit diesen hat sich der Unternehmer abzufinden, es eröffnet sich für ihn demnach die angenehme Aussicht, gleich mit mehreren Gesellschaften abzuschließen. Eigentlich müßte also der Unternehmer über die Zugehörigkeit aller bei ihm gespielten Tonsetzer, ob zu dieser oder jener Gesellschaft zu rechnen, genau unterrichtet sein. Angesichts der Tatsache, daß der Unternehmer gerade derjenige Teil ist, der von musikpraktischen, zumal von musik-geschäftlichen Dingen kaum eine Ahnung hat, ist die jetzt an ihn herantretende Verpflichtung in der Tat sehr schwierig, abgesehen davon, daß sie äußerst lästig ist. Die Afma wird eine Arbeitsvermehrung bekommen, wird auf Grund ihres neuen Bestandes ihre Sätze regulieren und dann, gestützt auf langjährige Erfahrung, unbeirrt durch irgendwelche Angriffe ihres Weges ruhig weiter wandeln. Warten können, ist eine schätzbare Tugend. Die G.D.T sieht der weiteren Entwickelung ohne Ungeduld entgegen. Mancher mag es nicht einmal gut heißen, daß die G.D.T. so wenig von sich verlauten ließ. Die Verteidiger, die sich in verschiedenen Zeitschriften für die G.D.T einsetzten, taten dies ohne die geringste Beeinflussung. Was ausdrücklich festgestellt werden darf.

Die glücklichste und gewiß auch natürlichste Lösung der Schwierigkeiten wäre nach unserer Ansicht die, daß alle Tonsetzer sich unter eine Fahne scharten. Brüder reicht die Hand zum Bunde! Alle, ob Deutsche, ob Oesterreicher sollten das Sonderbündeln lassen. Nun habt Ihr eine Zentralstelle in Berlin, mit Leuten an der Spitze, die sich um Eure Sache annehmen, warum dann aus Blindheit oder Eigenbrödelei sich nicht dieser Genossenschaft anschließen? Wer klug ist, müßte sich sagen, wo so viel an dem „System" gemäkelt wird, kann die Sache nicht so schlimm sein, denn das Schlechte wird gepriesen, das Gute wird geschmäht.

Auch der Gedanke ist nicht von der Hand zu weisen, daß es allmählich zu einer völligen Trennung von Verlegern und Komponisten kommt. Der ganze Gang der Entwicklung scheint sogar auf diese Selbständigmachung des Tonsetzers hinzuzielen, nur mag es jetzt überstürzt sein, den Prozeß sofort zu vollziehen. Darunter zu verstehen wäre das vollständige Ausschalten des Verlegers als des Mittelmannes, also unmittelbarer Verkehr zwischen Urheber und Verkäufer (Sortimenter) oder sogleich zwischen Urheber und Käufer.

Da es sich bei dem Urheberrecht, so wie es jetzt nutzbar gemacht werden kann, um eine verhältnismäßig neue Sache handelt, ist an eine Abschaffung dieses Rechts nicht zu denken. Damit fliegen alle Hoffnungen der Unternehmer in die Luft. Es sei auch offen gesagt: wo 1000, 10 000, ja 20 000 M. für Musik jährlich ausgegeben werden, spielt die Forderung der Tonsetzer nicht mehr mit. Ganz eigentümlich berührt es vollends, wenn musikalische Vereinigungen sich gegen eine Abgabe an die Tonsetzer sträuben. Solche Fälle werden allerdings seltener, aber sie sind noch nicht ganz verschwunden. Man steigere sich bei Einzelhonoraren für Künstler nicht gegenseitig hinein, dann wird auch für die etwas übrig bleiben, auf die der ausübende Künstler in allererster Linie angewiesen ist. Denn niemals darf es vergessen werden: Alles geht zurück auf den schaffenden Künstler. Gäbe es diesen nicht, so hörte alle Musik von selbst auf. Eher noch kann der Tonsetzer den Verleger, den Händler, den ausführenden Künstler in einer Person machen, als einer von diesen den Kompo-

nisten ersetzen kann. Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer wäre ihr eigener Feind, wenn sie den Bogen überspannte, sie weiß es gut, wie zahlreich ihre Feinde sind. Was man gegen sie vorbrachte, geschah oft nur aus Unkenntnis. Wir hoffen einen Einblick in die wahre Lage der Dinge gegeben zu haben. Der Leser mag nun seine Sympathien hierhin oder dorthin verteilen.

Die Lieder des Euripides.

Eine Mär aus Alt-Hellas von E. von WILDENBRUCH. In Musik gesetzt von BOTHO SIGWART.

(Uraufführung am Stuttgarter Hoftheater, 19. Dezember.)

Untreue seiner beiden Frauen, so berichtet die Ueberlieferung, ließ den jüngsten der großen Tragiker Griechenlands Trost in der Philosophie und Dichtung suchen und finden. In der Literatur seines Landes ist Euripides der Dichter, dessen Werke erfüllt sind von subjektiven Zügen.

Von dieser Grundlage ging Wildenbruch, als er seine schöne Mär schuf, aus. Aber er ließ das eheliche Unglück des Dichters außer acht, setzte die Sehnsucht nach dem Weibe an seine Stelle und fügte seinem Spiele ein drittes Moment ein, den Begriff des gemeinsamen Vaterlandes, der nur in wenigen Herzen der sich bekämpfenden griechischen Volksstämme lebt.

Elpinike soll des Euripides Bild in den Peplos einweben, der als Weihegeschenk die Statue Pallas Athenes zu zieren bestimmt ist. Sie trägt an der Spitze athenischer Jungfrauen das goldgewirkte Gewand zur Akropolis. Ihr Geliebter, Eurynomos, zieht mit den Athenern gegen Syrakus. Die Angst des Weibes hat sie zu frommem Betruge verführt: nicht des Dichters, des Geliebten Bild trägt das Weihegeschenk, das die Göttin gnädig annimmt. Aber das Volk ist entsetzt und begehrt den Tod der Verbrecherin. In Euripides ersteht ihr der Fürsprecher. Er ist einsam in seinem Hause, einsam unter seinem Volke; dort fehlt das Weib, das ihn liebt, hier das Volk, das ihn versteht, ihm innerlich nahe und verwandt ist. Nur Toren sieht er in ihm, tobende Fanatiker. Was den Athenern Verbrechen erscheint, ist Euripides Tat höchsten Seelenadels. So bittet er Elpinike los vom Todesspruche. Ihm wird willfahrt, doch nur als Sklavin darf die Ausgestoßene ihm ins Haus folgen. Aus der Anerkennung von Elpinikes Tat als einer sittlichen, hoch über Menschensatzung und herkömmlicher Anschauung stehenden keimt in Euripides Liebe auf. Doch Elpinike weist ihn, der in ihr nicht die Sklavin sieht, zurück. Aufs neue wirbt Euripides, als ein verwundeter Krieger Athens, der mit Eurynomos gegen die Syrakuser gezogen, erscheint und das Gerücht, daß alle Krieger im Kampfe gefallen seien, berichtigt: als die Athener, von allen Seiten umzingelt, den sicheren Tod vor Augen sahen und sich selbst vernichten wollten, da entflammte, von Eurynomos angestimmt, ein Lied des Euripides sie zu letztem, höchstem Mute gegen den Feind. Doch auch dem drang das Lied tief in die Seele, den Sänger mochte er nicht fällen, und so wanderte Eurynomos mit der kleinen Schar der übriggebliebenen Athener in Gefangenschaft. Jetzt erkennt Euripides seine Aufgabe für sein Volk, und auch sein heißes Wünschen nach Elpinikes Besitz endet: er darf die nicht begehren, die ihm nur Verehrung entgegenträgt; d i e nicht, die er, wenn auch aus sittlichen Gründen, so doch auch um ihrer Schönheit und um seiner Einsamkeit willen einst rettete. Damit vollzieht sich seine innere Läuterung: frei geworden von aller Selbstsucht zieht er mit Elpinike nach Syrakus, sein Lied auf die gemeinsame Mutter der Griechen, auf Hellas, entzündet die Herzen, die Gefangenen werden frei und die Liebenden vereint.

Eine herrliche Dichtung in edlen Versen. Auch ein Drama? Ja und nein. Die äußere Form ist gewahrt, aber das chorische Element beansprucht einen weiten Raum, und der äußeren Geschehnisse sind nicht eben viele. Von der Wirkung des Liedes auf die Kämpfer hören wir nur durch einen Bericht und erst am Schlusse erleben wir sie selbst in einem zweiten Falle. Aber die Entwickelung der Handlung ist eine geschlossene und unangreifbare, die Charaktere sind in der Hauptsache scharf gezeichnet, Nebenfiguren beleben die Haupthandlung, an guten Gedanken ist kein Mangel, hellenischer Geist spricht aus dem Ganzen, und so folgt der Hörer dem Spiele mit tiefem innerem Anteile.

Für die Musik bot die Dichtung bis auf Einzelheiten einen willkommenen Untergrund in ihrem reichen Empfindungsgehalte, der Fülle wechselnder Stimmungen, Szenen und Bilder. Unsere Vorstellung vom Griechentume ist im großen und ganzen immer noch von Winckelmann, Gluck und Goethe bestimmt: edle Einfachheit. Damit war *Botho Sigwart* die Richtschnur gegeben, der er zu folgen hatte. Aber er durfte als moderner Musiker nicht etwa auf Gluck zurückgehen, er mußte auch dem Zuge nach Verwendung nationaler Ausdrucksmittel Rechnung tragen. Wir wissen von der praktischen Musik der alten Griechen blutwenig, und was wir von Resten ihrer Kunst besitzen, das ist in seiner modernen Wiedergabe durchaus nicht einwandfrei. Aber wir kennen die theoretische Grundlage der Musik in Alt-Hellas ganz genau, kennen ihre Bildungsgesetze, ihre Tonarten, ihre Rhythmen, das Verhältnis der Singstimmen zur umkleidenden Instrumentalmusik, wissen von Aulodie und Kitharistik mancherlei. Und daraus läßt sich schon etwas machen. Freilich: der moderne Musiker verlangt sein Sonderrecht, und so werden Aulodie und Kitharistik sich dareingeben müssen, als häufig gebrauchter Holzbläser- und Harfenklang Verwendung zu finden, wird das Tetrachord zuweilen auftauchen, um reicheren Linien Platz zu machen, wird eine homophone Chorlyrik sich breit machen, werden allerlei deklamatorische Rhythmengänge die Erinnerung an das Metrum der Worte wecken.

Das ist das pseudo-griechische Gewand von B. Sigwarts Werk. Die edle Einfachheit verführte aber zu allerhand Einförmigkeit des Bildens. Namentlich in rhythmischer Beziehung läßt die Oper manches zu wünschen übrig: die Rhythmik ist oft zu monoton, um auf die Dauer zu fesseln. Und — vielleicht nicht einmal weniger — und auch d a s empfindet der Hörer schmerzlich, daß um des Prinzips gewollter Einfachheit willen der Tondichter sein Gefühl in künstliche Schranken setzt: blühende Sinnlichkeit, breite Ausladung, dramatische Akzente fehlen dieser Musik an den Stellen, wo wir sie, die wir nun einmal keine Griechen mehr sind, verlangen können, elementare Leidenschaft geht ihr ab, das rein Menschliche, Ueberströmende, in die Tiefe der Seele Dringende. Was liegt uns in einer modernen Oper an zwei Melodien, die über 2000 Jahre alt sind, was können sie dieser Oper anders sein als ein rein technischer Schmuck, an dessen Stelle wir uns irgend etwas anderes und — Besseres denken können? Und wie sollten wir uns, die wir eine im Laufe von Jahrhunderten erstarkte und zu höchster Schönheit und Ausdrucksfülle gereifte Kunst besitzen, an die Mittel primitiver Kunst, auch wenn sie, wie hier, verhüllt auftreten, gewöhnen, wie sollten wir den steten Wechsel zwei- und dreizeitiger Rhythmen auf die Länge auch nur erträglich finden? Eduard Engel erzählt einmal, wie eine griechische Volksschulklasse gelacht habe, als er ihr einige Verse Homers in der bei uns üblichen, streng metrischen Weise abgeklappert habe. Ich dachte daran, als ich auf Stellen der Oper stieß, in denen nach dem Prinzipe des gregorianischen Gesanges, der Minnesänger-Musik, der Musik auf Horazische Metren, wie sie in der Humanistenzeit aufkam, das Melos an das Wortmetrum gebunden wurde. Wir haben nun einmal andere metrische Gesetze, als sie die Griechen und Römer hatten, und unsere Sprache verlangt, ihre Rechte gewahrt zu sehen.

Ueberall da, wo Botho Sigwarts Musik sich lyrisch ergeht, ist sie am schönsten und wirkungsvollsten. Da blüht mancher melodische Gang auf, der uns ans Herz greift, da leuchten allerhand Farben im Orchester. Malen im eigentlichen Sinne läßt Sigwart seine Musik nicht. Nur um das Psychische



Kurt Striegler.
Photogr. Bodenschatz, Dresden.

ist's ihm zu tun, und da begnügt er sich vielfach mit einer allgemeinen Charakteristik und geht nicht recht ins einzelne Ausdrucksmoment hinein. Also auch hier ein Mittelmaß. Und Mittelmaß auch da, wo die Musik dionysischen Schwung, begeisterten und begeisternden Klang entfalten sollte: die Trankopfer-Szene des dritten Aktes hat auf mich einen ernüchternden Eindruck gemacht, und ich glaube, nicht der einzige zu sein, der so urteilt.

Das alles ließe sich an der Hand der Partitur leicht nachweisen und insbesondere könnte auch die nicht tiefgehende Charakteristik der Hauptperson, des Euripides, und Anderer unschwer dargelegt werden. Mögen diese Dinge auf sich beruhen.

Daß es Botho Sigwart, Grafen Eulenburg, heiliger Ernst war mit diesem Werke, das fühlt man. Und man freut sich dieses Ernstes, freut sich, daß wieder einmal einer Neuland für die Kunst auf seine Weise zu gewinnen suchte. Gelungen ist der Versuch nicht. Begrüßen wir ihn als Symptom einer Bewegung, aus dem elenden Aeußerlichkeitskulte auch der Kunst herauszukommen, halten wir uns an das Schöne der Partitur, an die Dichtung, die uns hohe ethische Werte in vollendet schöner Form bietet!

Die Stuttgarter Aufführung war vortrefflich vorbereitet und gelang bis auf Nebensächlichkeiten unter *Schillings'* musikalischer und *Gerhäusers* szenischer Leitung in anerkennenswertester Weise. Den Euripides sang *Otto Helgers*, der treffliche Baß, statt eines Bariton: so wurden Transpositionen nötig. Den *Eurynomos* gab *Aagaard Oestvig*, der sich immer mehr zu einem Künstler von Bedeutung heranbildet; *Rhoda v. Glehns* Elpinike war von ergreifender Schlichtheit und Wärme in der Darstellung, Frau *Hoffmann-Onegin* entzückte durch die wunderbare Fülle ihres Altes als Tempelhüterin, *Benno Ziegler* gab den Kriegerboten in maßvoll realistischer Weise, *Felix Decken* „mimete" ein wenig zu viel als schwatzender und klagebereiter Sklave, *Johanna Schönberger* schuf aus der Sklavin eine Gestalt voll Charakter. Auch die kleineren Rollen waren gut besetzt, und so gab's am Ende einen herzlichen Erfolg. **Prof. Dr. Wilibald Nagel.**

Prager musikalische Nachrichten

1914—1915.

Von Dr. ERICH STEINHARD (Prag).

(Schluß.)

Deutsche und tschechische Konzerte.

Vergleicht man die Konzertfreudigkeit normaler Zeiten mit dem heurigen Musikjahre, so kommt man zu merkwürdigen Ergebnissen. Nach den ersten Wochen, in denen man an ein Wiederaufleben der Konzerte und Theater kaum denken konnte, flackerte das Interesse für die Kunst bald wieder auf. Die alteingeführten Abonnementskonzerte wurden wieder angekündigt, Kriegsfürsorge- und Rote-Kreuzkonzerte neu eingeführt, und die Theater geöffnet, nachdem die Theaterleitungen die Gagen etwas herabgesetzt und Verträge bezüglich der gegenseitigen Aushilfe mit Orchesterleuten bei Aufführung größerer Werke abgeschlossen hatten. Die *Philharmonischen Konzerte* des *Neuen Deutschen Theaters* waren stets überfüllt und mußten um außerordentliche Konzerte vermehrt werden; auch die Konzerte der *Tschechischen Philharmonie*, die vor dem Kriege einem ganz katastrophalen Ende entgegengingen, konnten ihre Spielzeit verlängern. — Die *Kammermusikvereine* hielten ihre satzungsgemäßen Aufführungen wie sonst, ebenso die *Chorvereinigungen*. Bloß die selbständigen *Solistenkonzerte* waren aus den Konzertsälen fast verschwunden; übrigens hörte man einige Solisten in den Philharmonischen Konzerten. *Alexander v. Zemlinsky* leitete, wie in den Vorjahren, die *Philharmonischen Konzerte* des *Neuen Deutschen Theaters*, die zu den vornehmsten konservativen Konzerten Prags gehören. Er hatte fast ausnahmslos deutsche Klassiker auf dem Programme; vor allem Beethoven, den er zyklisch brachte. Man kennt Zemlinskys Beethoven-Auffassung. Er ist Plastiker. Er ziseliert bis ins feinste. Er bringt die zartesten verborgensten Farben der Partitur zur Geltung. Er weiß mit dynamischen Schattierungen die Formen greifbarer, sichtbarer zu gestalten, die großen Formengruppen oft neuartig, doch stilistisch immer einwandfrei zu geben. Seine Beethoven-Auslegung ist poetisch und tief. Daß er die Neunte trotz seiner Stellung zu Beethoven nur in der Mahlerschen Fassung dirigiert — er ist nämlich Mahler-Schüler —, ist allerdings auffallend. Ob er es nicht einmal auch mit dem unkorrigierten Beethoven versuchen wollte! Das Orchester hat sich unter seiner Leitung ganz hervorragend entwickelt. In der Haydnschen „Schöpfung" und in der Neunten hörte man zum ersten Male den Deutschen Männergesangverein in seiner neuen Verfassung als gemischter Chorverein; bei Besprechung der Chorkonzerte wird mehr zu sagen sein. Als Solisten im Rahmen dieser Konzerte verdienen die heimischen Künstlerinnen Frau *Brömse-Schünemann* (Alt) und das Geschwisterpaar *Therese* und *Lothar Wallerstein* (2 Klaviere) besondere Erwähnung. Frau *Brömse-Schünemann* ist eine der geistigsten Brahms-Interpretinnen von heute. Die Geschwister *Wallerstein* spielen technisch flüssig, durchaus musikalisch, bedacht auf Gesamtwirkung, ohne virtuose Manieren herauszukehren; in einem Roten-Kreuz-Konzerte interpretierten sie Bach und Mozart streng im Stile. — Auch die *Tschechische Philharmonie* gab einen Beethoven-Zyklus, der von ihrem Kapellmeister Dr. *W. Zemanek* in der ihm eigenen ruhigen zurückhaltenden Art dirigiert wurde. Es läßt sich nicht leugnen, daß die Philharmoniker vor Jahren die Beethoven-Symphonien reiner wiedergegeben haben und frei von einer gewissen Mechanik, die jetzt nach den alljährlichen Wiederholungen ihr Spiel belastet. Einen besseren Eindruck machte die Aufführung von *M. Regers Variationen und Fuge über ein Mozart-Thema* op. 132. Ein Tonwerk, erfüllt von froher Laune und bewegtem Leben. Die acht Variationen sind eine durchaus organische Arbeit, in der überall die Beziehungen zum Ganzen zu erkennen sind. So beziehen sich auf den Gesamtkreis der Variationen die Tempovariationen und die Art der Verwendung von Figural- und Ausdrucksvariationen. Alle drei Gattungen von Variationen sind abhängig von dem einen Gedanken: dem der Steigerung. Reger verwendet das Tempo als Steigerungsmittel; ferner die Ausdrucksvariationen als Steigerung der Figuralvariationen und vereint diese beiden Wirkungen in der Mitte des Werkes, in der IV. und V. Variation, die einen Höhepunkt der Reihe darstellt. Das Tempo, das in der I. Variation mit einem Andante grazioso begonnen hatte, ist über ein Poco agitato, con moto, bis zum Vivace der IV. und quasi Presto der V. Variation aufs höchste Maß gestiegen; es sinkt von da über ein Sostenuto quasi Adagietto, ein Andante grazioso zur Schlußvariation Molto sostenuto und molto largo herab. Gleichzeitig hat der graziöse Humor und der wilde gespenstische Humor in IV und V die Höhe erklommen; es ist hier der spielerischen Figurierung des Themas die Verinnerlichung der Idee gefolgt, die Grazie und Lebendigkeit der thematischen Melodie scheint hier die klarste und letzte Auslegung gefunden zu haben. Erst die Schlußvariation ist wieder eine Gedankenvariation, und zwar mehr eine Phantasie mit fast dramatischem Charakter; sie bildet den letzten Gipfel vor der harmonischen Schlußsteigerung des glänzenden Werkes vor der Doppelfuge. Auch hier sind die Tempi crescendi und decrescendi, die mit einem Allegro grazioso beginnen, zu einem Maestoso wachsen und Largo endigen, wichtig zur übersichtlichen Erfassung des Ganzen; sie wirken hier wie ein riesenhaft vergrößertes Spiegelbild oder eine Bekräftigung der Zeitmaßordnung der Variationen. Die Fuge trägt den bekannten Regerschen Charakter: sie verarbeitet neben den beiden Themen noch das Variationenthema. Sie krönt in pompöser Weise das Werk. Die Instrumentation unterscheidet sich von anderen Regerschen Orchesterwerken; an Stelle der früheren Farblosigkeit ist ein gewisser koloristischer Rhythmus getreten. Es ist schließlich nicht uninteressant, zu wissen, daß das zugrunde liegende Mozart-Thema noch ein anderer Moderner jüngst verwendet hat: Richard Strauß, als Echothema in der „Ariadne". Die Variationen fanden rauschenden Beifall. Unter den Kompositionen tschechischer Tonsetzer ist *O. Ostrcils „Ballade vom toten Schuster und der jungen Tänzerin"* hervorzuheben. Es ist ein Melodram, ein märchenhaftes naives Stück, ein groteskes Werk voller Spuk; gut instrumentiert, ist es eine der besten Sachen dieses Impressionisten, der neben dem phantasievollen Neuromantiker *Siegfried Novák* und dem köstlich geschickten Expressionisten *Joseph Suk* gleichwertig dasteht. Es wurde unter seinem Taktstocke sehr gut herausgebracht. In diesen Konzerten begegnete man u. a. noch *Schumanns „Manfred"*, *Bruckners „Romantischer"* und *Mahlers Zweiter*. Unter den Solisten ist *K. Ansorge* zu nennen, der mit bekannter Eigenart seiner Beethoven-Auffassung die Konzerte des Meisters unter großem Beifalle spielte. — Ein *Rotes-Kreuz-Konzert* vermittelte die Bekanntschaft mit *Siegfried Wagners* neueren Werken, die er selbst unter Mitwirkung *Burians* und Prof. *Cernys* (Flöte) aufführte. Bruchstücke aus seinen Opern *„Sonnenflammen"*, *„Schwarzschwanenreich"*, *„Heidenkönig"* und das Konzert für Flöte und Orchester bestätigen die bisherige Meinung von seinem unermüdlichen Fleiße. Außer den eigenen Werken dirigierte er Kompositionen seines Vaters und Großvaters mit starren, kaum sichtbaren Gesten.

Auch in den Kammermusikvereinen herrschte reges Leben. Der *Deutsche Kammermusikverein* hatte wieder hervorragende Programme. Er veranstaltete u. a. einen *Bach-Abend* mit den Gewandhausleuten unter Leitung von Prof. *Karl Straube*. Gespielt wurde u. a. die Ouvertüre in h moll für Flöte, Streichorchester und Cembalo. Frl. *E. Leisner* (Berlin) sang die

Arie für Alt aus der 114. *Kantate* mit Oboe, Streichorchester und Cembalo, *Drei geistliche Lieder* aus dem Schemellischen Gesangbuche und die Arie „*Bist du bei mir*" aus dem Notenbuche der A. M. Bach. Ueberflüssig zu sagen, daß die Künstler stilistisch vollendet wiedergaben, was der Geist Bachscher Musik verlangt; hervorzuheben, daß das in diesen Konzerten sonst so zurückhaltende Publikum dem alten Sebastian begeistert huldigte. Durch Gegensätze interessant wirkten das *M. Regersche Quartett fis moll* op. 121 und das darauffolgende *Quintett in d moll* des Deutschböhmen *H. Rietsch*, durch das Gewandhausquartett und *O. Weinreich* gespielt. Jenes ist eine von den unangenehmeren Reger-Kammermusiken. Aus Nacht und Nebel geboren, in denen das ohnehin seltene Aufflackern von Freude durch verschwebende chromatische und kontrapunktische Bewegungen zugedeckt wird. Viel Grillen, auch komische, aber wenig helle Lebensfreude. In offenem Gefühlsgegensatze dazu steht das *Rietsch-Quintett*. Volkstümliche Elemente, phantasievolle Gedanken kommen aus einer anderen Welt des Empfindens. Die farbenprächtige leidenschaftliche Melodik, die schwärmerische Stimmungen gebiert; die Klangschönheit die trotz ihrer Modernität edel bleibt, weist auf die besten Tage der Romantik hin. Es ist zugänglich auch in den schwereren, nachdenksamen Teilen, die nur den Uebergang bilden zu noch feineren, liebenswürdigeren Gedanken. Man wandelt auf blumigen Wegen zu steileren Höhen, nur um zu einem freieren, sonnigeren Ausblick zu gelangen. Das Werk spricht für sich selbst. Die Aufnahme war sehr warm. In anderen Konzerten dieses Vereines spielten das *Fitzner-Quartett mit Wiener Hofmusikern* das *Schubert-Oktett* op. 116, Frl. *Liesl v. Schuch*, ausgezeichnet begleitet von Dr. *A. Chitz*, sang *Schubert- und Mozart-Lieder* träumerisch und mit einem Reichtume von Anmut; das *Rosé-Quartett* des Herrn *W. Bardas* veranstaltete einen *Goldmark-Abend*. In einem Kammerkonzerte des *Musikpädagogischen Verbandes* wurden außer den genannten „Variationen" von *F. Finke* ein Klarinettentrio (K.-V. 498) von *W. A. Mozart* (Klarinette *W. Jirtschak*) und ein Horntrio von *J. Brahms (J. Suttner* [Horn], Konzertmeister *Frankenbusch, E. Hanf)* aufgeführt. Im *Tschechischen Kammermusikvereine* musizierte größtenteils das *Böhm. Streichquartett*. — Wenn ich über die *Chorkonzerte* berichte, so habe ich Gelegenheit, eines großen Ereignisses zu gedenken, und muß noch einmal auf den *Deutschen Singverein* und seinen Führer Dr. *G. v. Keußler* zurückkommen. Der Singverein brachte kurz nach der Aufführung der „Zeitenkantate" das *Mozartsche Requiem in der neuen Keußlerschen Fassung* heraus und das *Tedeum* zum ersten Male in seiner originalen Gestalt. Das Konzert sollte „all denen, die ihr letztes Los im Kampfe fanden, mit dem Requiem das stille Geleit geben, um sodann im Tedeum den Aufblick nach den errungenen Siegen zu feiern". In der Archäologie und in der Geschichte der bildenden Künste kennt man das Mittel der Rekonstruktion, durch das verlorengegangene oder durch unhistorische Maßnahmen später ergänzte Teile eines Kunstwerkes nach genauen Forschungsergebnissen historisch getreu ersetzt werden und so dem Ganzen zum Wiederauferstehen verhelfen. In der Geschichte der modernen praktischen Musikpflege hat man nur selten Gelegenheit gehabt, diese Methode anzuwenden. Auch gab es bis in die letzten Jahre wenige praktische Musiker, die einen derartigen, sozusagen chirurgischen Eingriff vorzunehmen gewagt hätten. Keußler hat aus dem Mozart-Requiem die vier Sätze Sanctus, Osanna, Benedictus, Agnus Dei, die bekanntlich nicht von Mozart, sondern nach dessen Tod von Süßmayer komponiert worden sind, und bis heute noch im Rahmen des Requiems gespielt worden waren, entfernt und ersetzt. Die spezifischen Requiemteile, d. i. *Dies irae* und *Domine Jesu*, stammen von Mozart, und so waren eben die vier genannten Sätze, die im Ordinarium der solennen Messe stehen, neu zu finden. Keußler durchsuchte die vorhandenen sechzehn solennen Originalmessen Mozarts und fand die besten Sätze aus den älteren Mozart-Messen, die entschieden die Süßmayersche Arbeit übertreffen. Das *Sanctus aus Mozarts XIV. Messe (K.-V. 317), den Benedictus aus der XV. (K.-V. 337), Agnus Dei aus der VIII. (K.-V. 275), das Osanna, eine achtstimmige Doppelfuge aus der großen (letzten) c moll-Messe*. Bis auf das Sanctus, das mit seiner Feststimmung in kein Requiem gehört, ist die Stimmung den Originalsätzen des Requiems ebenbürtig. Stilistisch höchst gelungene Instrumentalretouchen erhöhen den Wert der Rekonstruktion, die es verdient, in ganz Deutschland bekannt zu werden. Die Chöre und Einzelsänger Frl. *Körner* (Sopran), Frau *Brömse-Schünemann* (Alt), Herr *Borruttau* (Tenor) und Herr *Schützendorf* (Bariton) trugen mit ihren feingeschulten seelenvollen Stimmen das Ihrige bei zum ganzen Erfolge dieser der Kriegsfürsorge gewidmeten Veranstaltung. Der *Deutsche Männergesangverein*, zu einem gemischten Chore umgestaltet, sang zum ersten Male unter seinem neuen Dirigenten *A. v. Zemlinsky* in den Philharmonischen Konzerten des Neuen Deutschen Theaters *Haydns „Schöpfung"*, *Mendelssohns „Elias"*, später in der Neunten. Die Chöre waren musikalisch gut erfaßt; es ist zu hoffen, daß auch die technische Seite bei weiterem Studium Fortschritte machen wird. Daß ein Gleichmaß erst gefunden werden muß, ist nur natürlich, da bei der Angliederung ganz neuer Chorkörper die Harmonie der Männer- und Frauenstimmen durch Anpassung erst erzogen werden muß. Der Gesangverein „*Hlahol*" brachte in einem Konzerte oft gesungene Bach-Kantaten zu Gehör, in einem nächsten, zum 500. Todestage des tschechischen Religionsstifters Johannes Hus, einstimmige und mehrstimmig gesetzte Hussitenlieder. Ein lehrreiches Unternehmen, um das sich Herr *Kŕicka* verdient gemacht hat.

Ein kulturell nicht hoch genug einzuschätzendes Werk ist die Fortführung der *Deutschen Jugendkonzerte*, in denen den deutschen Schulkindern Prags allsonntäglich — nach Abhaltung leicht faßlicher historischer Einführungen — Klassiker, Romantiker und Moderne in ihrer Sing-, Spiel- und dramatischen Musik vorgeführt werden. Die Konzerte hatten Massenbesuch aufzuweisen. Einer der Hauptanreger dieser Konzerte war der Komponist *Rudolf Freiherr Prochazka*, dessen 50. Geburtsfest im Vorjahre musikalisch begangen wurde; die Hauptveranstalterinnen, die deutschen Lehrerinnen Fräulein *Deutelmoser* und Frl. *Pokorny*.

Das wäre der getreuliche Bericht über die wichtigsten Begebenheiten aus dem Konzertleben dieser schweren Zeit.

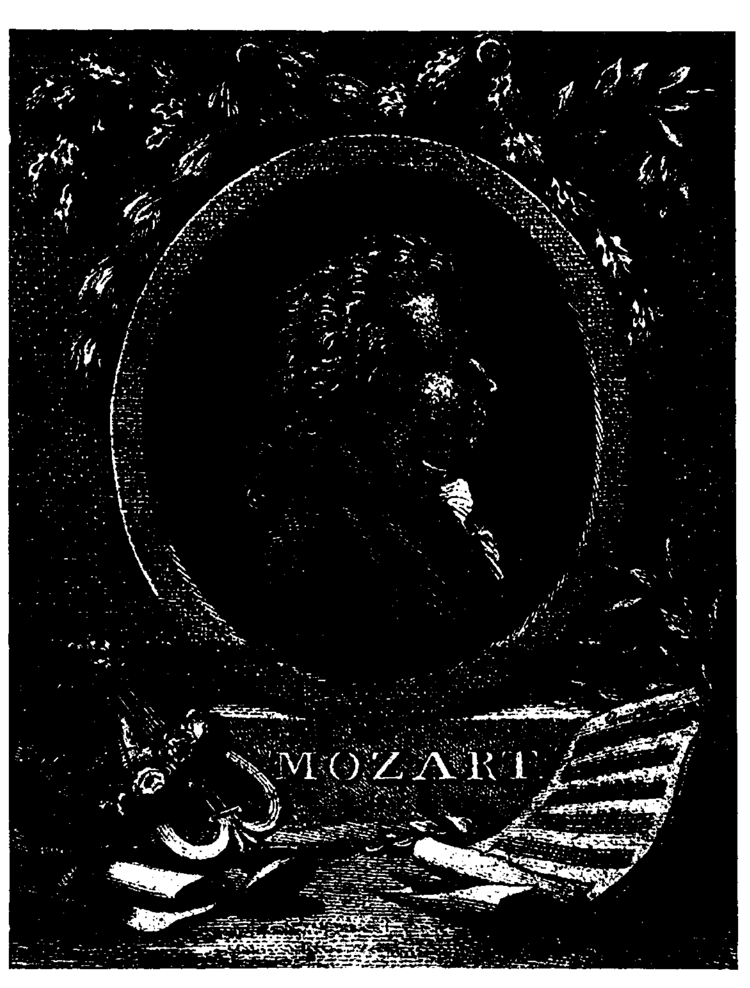
Das erste Joachim-Quartett.
Joachim Herner Bach Bargheer

Die dramatische Musik.

Die Theatermusik würde mehr Raum verdienen, als mir zur Verfügung steht. Die Opernaufführungen des *Neuen Deutschen Theaters* und des *Tschechischen Nationaltheaters* hielten sich im großen und ganzen auf der Höhe des Vorjahres, und das will in Anbetracht der Zeit, in der wir leben, etwas bedeuten. Die Aufführungen dieser beiden Bühnen unterscheiden sich wesentlich schon durch die Verschiedenheit der Stilprinzipien. Genaueste Beobachtung der Besonderheit der Zeitstile und sorgfältigste Einfühlung in die stilistische und nationale Eigenart der einzelnen Individualitäten ist das oberste Ziel *Zemlinskys* im *Neuen Deutschen Theater*. Er erreicht es nach orchester- und gesangtechnisch außerordentlicher Vorbereitung der Werke. So hat er uns einen stilistisch reinen Mozart geschenkt: Die „*Entführung*", „*Don Juan*", „*Figaros Hochzeit*", „*Zauberflöte*" und ebenso den „*Fidelio*" herausgebracht. Zur modernen Oper hat er ein stark subjektives Verhältnis: das Komische liegt ihm besser als das Tragische; das Romantische, Märchenhafte, Mystische fesselt ihn im Musikdrama mehr als das rein Drama-

tische. Man höre seine *Neustudierungen* des: „*Fra Diavolo*", „*Barbier von Bagdad*", „*Die lustigen Weiber*", „*Falstaff*", dann der „*Meistersinger*" und des „*Rosenkavaliers*", andererseits den „*Tristan*" und „*Parsifal*". Von den Darstellern sind die meisten durch die Berichte aus dem Vorjahre bekannt. *Susanne Jichas* plötzlicher Aufstieg in schauspielerischer und besonders musikalischer Hinsicht berechtigt zu außergewöhnlichen Hoffnungen. Ihr „Rosenkavalier" war eine geistig bis ins letzte durchdachte und musikalisch vollendete Leistung. Der Abgang von Frl. *J. Körner* und Herrn *N. Zec*, der an die Wiener Hofoper geht, ist zu beklagen; sein Osmin, Barbier von Bagdad, Ochs von Lerchenau, Falstaff, dann sein Sarastro, Kardinal und Gurnemanz werden nicht vergessen werden. Neu und bemerkenswert sind Frl. *Jovelli*, *Solland* und *Hoenig* und die Herren *Bara*, *Ludwig* und *Kriener*. Zu längeren Gastspielen waren die Herren *Slezak* und *Burian* verpflichtet.

Das *Tschechische Nationaltheater* pflegt vor allem die national-tschechische Oper. Nicht ausschließlich natürlich. Es wurden Russen, Franzosen, Italiener (letztere z. B. unmittelbar nach der italienischen Kriegserklärung) und Deutsche gespielt. Oft dabei einzelne Hauptrollen durch Gäste französisch, italienisch und englisch gesungen. Die Nationaloper wird stilgerecht gegeben. Das ist zweifellos. Sie ist textlich und musikalisch aus dem Nationalgefühl geboren. Durch dieses Nationalgefühl geht aber die Musik aller Völker hindurch, bevor sie im Orchester und auf der Bühne dieses Theaters lebendig wird. Dadurch geschehen die unglaublichsten Stilschwankungen, Stilmischungen — Stillosigkeiten. Die tschechischen Wiedergaben wirken durch eben dieses speziell volkstümliche Musikgefühl oft, wo sie nicht sollen, sentimental, oder rassig, wo es gar nicht erforderlich ist. Sie werden schwelgen, wo sie Melodien finden, die ihrem Gefühle entsprechen und Rhythmen zündend bringen, wo sie eine Verwandtschaft mit solchen ihrer Volkslieder und Volkstänze zu hören wähnen. Aber nach dem Geistigen der Materie, das den Stil bedingt, fahndet man sehr oft vergebens. Sie musizieren. Und zwar mit gutem Materiale. Aber sie werden bei Wagner suchen, was sie in ihrer Musik zu empfinden gewohnt sind, und da sie es nicht finden, so ersteht alles andere, als eine stilechte Wagner-Oper. Das sah man bei der Uraufführung von „*Rheingold*". Mit orientalischer Pracht ausgestattet, musikalisch mit großen Mühen vorbereitet, stilistisch als Gesamtkunstwerk unmöglich. Heldische Reckenbewegungen und starkes Busenwogen bedeuten noch lange nicht — Wagner-Stil. Daß das Dekorationswesen dieses Theaters auf der Höhe der Zeit steht, bewies die Erstaufführung von *O. Nedbals* Pantomime „*Andersen*". Das szenische Gepränge war überraschend schön. Die Musik enthält viele für den Operettenfreund bekannte Melodien, ist aber im übrigen farbloser als die seiner früheren hübschen Ballettwerke. Die „*Verkaufte Braut*" erlebte die 600. Aufführung.



Wolfgang Amadeus Mozart 1793.
Musikbibliothek P. Hirsch, Frankfurt a. M.
Aus Schiedermairs Ausgabe der Mozartschen Briefe (Verlag G. Müller, München).

Denkmäler.

Noch einmal muß ich die Feder eintauchen, um historische, aber ach nur allzu gegenwärtige Denkwürdigkeiten zu beleuchten. Artige Dinge übrigens und gar nicht uninteressant. Ich habe zuvörderst die Ehre, dem deutschen Publikum *zwei neue tschechische Komponisten* vorzustellen. Ohne Neid und Scheelsucht, es sind zwei gute Komponisten. Sie heißen *Gustav Mahler* und *Christoph Willibald v. Gluck*. *Gustav Mahler* stammt aus dem deutsch-böhmischen Sprachgrenzdorfe Kalischt. Es liegt an der Sprachgrenze. Das genügt. Tschechische Musikschriftsteller erklären daher neuestens, Mahler wäre tschechischer, ja gut tschechischer Abstammung. Nicht nur Vater, Mutter und die gesamte Verwandtschaft seien Tschechen gewesen und hätten tschechisch gesprochen, sondern auch das Dienstmädchen (!) wäre eine Tschechin gewesen und habe tschechische Volkslieder gesungen, die Mahler dann in seinen Symphonien bekanntlich verwendet hat. Tschechen seien die Soldaten gewesen, die in der Schnapskneipe seines Vaters verkehrt haben. Tscheche der erste Musiklehrer. „Innere Stimmen seiner Seele" haben seine künstlerische Ehrfurcht zu Tschaikowsky und Smetana, den er in Amerika volkstümlich gemacht hat, geführt. Als vierjähriger Junge sei er allerdings schon in die deutsche Stadt Iglau übergesiedelt, wo seine Eltern sich zur deutschen Nationalität bekannt haben. Erst die deutsche Kultur habe Mahler zu einem Deutschen gemacht. Aber zu welch einem Deutschen: Er sei höchstens so deutsch oder so wenig deutsch, wie die Klassiker: Die waren Kosmopoliten!

Chr. W. v. Gluck bekam zu seinem 200. Wiegenfeste ein Geburtstagsgeschenk. Er wurde von der tschechischen Musikgeschichts-Schreibung in die tschechische Nation eingereiht. Und diese Neuigkeit wurde gleich im Gluck-Heft 1914 von La Revue musicale S. I. M. an die große Glocke gehängt. Wiederum der Umstand, daß sein Geburtsort sich an der Grenze — diesmal in einem Grenzlande Böhmens, in Bayern — befindet, ferner, daß sich über Glucks Jugendzeit trotz gründlicher Forschungen nichts Zuverlässiges mitteilen ließ, ist Grund genug für diese Wissenschaft, Gluck als Tschechen hinzustellen. Dokumentarisch lassen sich Daten über seine Erziehung in Böhmen in den Orten Eisenberg und Komotau durchaus nicht mehr nachweisen. Die beiden Orte liegen übrigens in *Deutschböhmen*, und später in Prag konnte tschecho-slawische Musik auf ihn nicht einwirken, da es eine tschecho-slawische Musik damals noch nicht gab. Da muß die Etymologie seines Familiennamens herhalten. Gluck wurde im 18. Jahrhundert öfters *Kluck* geschrieben. Und *Kluk* ist ein tschechisches Wort. Man kennt die lose Namenorthographie des 18. Jahrhunderts. J. Tiersot (Gluck-Jahrbuch 1913) weist unter 82 Titelschriften von Jugendopern nicht weniger als fünf Varianten der Namenschreibung nach: 29mal Gluck, 25 Gluck, 23 Cloch, 2 *Cluck*, 2 Gluk, 1 *Cluk*. Das wären 48 romanische und 31 deutsche Schreibungen. Also ist Gluck ein Romane. Wohin käme man mit solchen Beweisführungen! Daß die tschecho-slawische Volksmusik auf ihn eingewirkt hätte, ist ein Vorwurf, der von den Tschechen allen deutschen Klassikern gemacht wird. Wo ist der Nachweis? Diese Eitelkeit! Diese Ruhmsucht!

Gluck ist Klassiker, die Klassiker sind Kosmopoliten — so hörten wir vorhin. Das bringt mir nochmals die Tschechische Philharmonie in Erinnerung. In ihrem Jahresberichte 1914 heißt es: Im Berichtsjahre wurden aufgeführt: 46 tschechische Komponisten, 1 Pole, 2 Russen, 16 *Klassiker*, 5 Franzosen, 11 *Deutsche* (16 + 11 = 27 Deutsche), 2 Engländer. Warum sind die *Klassiker an vierte Stelle, die Deutschen an die vorletzte* gesetzt (trotz höchster Ziffer), und vor allem, warum sind *die deutschen Klassiker Haydn, Mozart, Beethoven von den späteren deutschen Komponisten getrennt?* Vor Ausbruch des Weltkrieges! Warum? Weil das Stadtratskollegium, das diese Konzerte unterstützt, überwiegend deutsche Konzertunternehmungen nicht fördern, die tschechischen Abonnenten solche Veranstaltungen nicht besuchen würden; weil sie eine andere Gruppierung und eine höhere Aufführungsziffer deutscher Tonsetzer als nationale Schmach empfinden würden. Beweis: Im Jahre 1914 stand die *Tschechische Philharmonie* vor dem finanziellen Zusammenbruche — Fehlbetrag mehr

als 100 000 Kronen. In dem Aufrufe, den die Hudebni Revue (Musikalische Rundschau) im Namen der Philharmonie erlassen hat, ist gleich an der Spitze, als Hauptappell, im Falle Nichtbeschaffung von Geldmitteln — nicht etwa der drohende Untergang tschechischer Orchestermusik in Böhmen angeführt, sondern als folgenschwerste Drohung, als größte Strafe: daß *deutsche* Künstler oder Kunstförderer das Unternehmen in ein zweisprachiges (mit zweisprachigen Plakaten, zweisprachigen Programmen usw.) umgestalten könnten. Wörtlich: „Die Oeffentlichkeit wird sich zu spät an den Kopf greifen, bis ein deutscher Unternehmer das unschätzbare Archiv für einen Pappenstiel ankaufen wird, *bis tschechischer Stolz im tschechischen musikalischen Prag sich beugen wird unter das Joch utraquistischer (zweisprachiger) Philharmonischer Konzerte.*" Dabei ist mindestens ⅓ des Publikums, das die Konzerte bezahlen hilft, *deutsch*, mindestens 32 Prozent der aufgeführten Werke sind *deutsch* und die Konzerte gerade mit *deutschem* Programme sind die, welche die höchste Besucherzahl aufzuweisen haben.

Ich sinne über einen versöhnlichen Gedanken nach, mit dem ich schließen könnte und kann ihn nicht finden.

Im Gegenteile. Ich erinnere mich noch an das unrühmliche Ende des *Mozart-Denkmales* im Vorjahre. Die Aufstellung des Denkmales wurde den Prager Deutschen, die es aus eigenen Mitteln schaffen ließen, vom Prager Stadtrate verboten. Vor dem Deutschen Landestheater, dem Geburtsorte des „Don Juan", hätte die Schöpfung Metzners stehen sollen . . . Es durfte nicht geschehen. Und Mozart war doch Kosmopolit, wie die Herren sagten!

Daß das Thema des Anfanges „Politische Musik" zum Schlusse in das Thema „Musik und Politik" übergehen mußte, ist nicht meine Schuld. Es ist in der Zeit begründet, und im Charakter des Landes.

Der Chronist erhofft eine bessere Zukunft.

Zu Johannes Schreyers Arbeiten auf dem Gebiete der Bach-Kritik.

Von ARTUR LIEBSCHER (Dresden).

Als vor etwa fünf Jahren das erste Heft der Schreyerschen Beiträge zur Bach-Kritik erschien, gab es unter den ehrlichen Musikfreunden nur wenige, die es nicht mit lebhafter Genugtuung begrüßt hätten. Denn wer gewöhnt ist, seine musikalischen Eindrücke mit einer gewissen Aufrichtigkeit gegen sich selbst zu kontrollieren, der konnte an der Tatsache gar nicht vorüberkommen, daß unter dem, was zu Bachs Ehren und unter seinem Namen aufgeführt wird, doch mancherlei ist, was recht kalt läßt und was nicht recht in den Rahmen des Bildes passen will, das auf Grund der Wirkung der Matthäus-Passion, des wohltemperierten Klavieres, des italienischen und der brandenburgischen Konzerte, mancher Orgelfugen, Kantaten und anderer Werke, die uns von Jugend auf lieb geworden sind, von der Größe Bachscher Kunst in uns erstanden ist. Viele dachten wohl kaum über den Widerspruch dieser Tatsache nach, und wer anfing, nachzudenken, der fand sich in den meisten Fällen mit dem Gedanken ab, Stilunterschiede zwischen ehemals und heute und Zugeständnisse an den Zeitgeschmack der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts für die oberflächliche Wirkung mancher Bachschen Komposition verantwortlich zu machen. Warum sollte außerdem Bach nicht manchmal, geradesogut wie Homer, auch geschlafen haben?

Nur auf einen Gedanken kam man nicht, den nämlich, daß Bach gar nicht der Urheber aller jener Werke zu sein braucht, die nicht durch seine Handschrift als echt erwiesen, sondern nur durch da Sign. Seb. Bach oder eine ähnliche Bemerkung auf irgendeiner Abschrift ihm zugeschrieben wird, obschon die verhältnismäßig große Anzahl der endgültig als gefälscht erwiesenen Stücke hätte stutzig machen müssen. Man wußte durch Buchmayers Arbeit um die Urheberschaft Couperins an einem B dur-Rondo und C. F. Witts an einer d moll-Passacaglia, kannte J. B. Bach als Komponisten zweier angeblich Bachscher Ciacconen, Erselius als den einer Fuge, Walthersche Choralbearbeitungen hatten sich in die von Bach eingeschlichen, über die Unechtheit der Lukas-Passion herrschte ebenso wie über das Lied Willst du dein Herz mir schenken kaum noch ein Zweifel, kurz: Irrtümer und Fälschungen in Menge. Aber es scheint, als sträube sich das Gefühl gegen Verstandesgründe, sonst wäre es undenkbar, daß in der Bach-Aufführung eines großen deutschen Bach-Vereines noch vor zwei Jahren „Willst du dein Herz mir schenken" schlechtweg als von Johann Seb. Bach herrührend bezeichnet und gesungen werden konnte oder daß gar ein nachweislich 1857 gedichtetes und um 1880 komponiertes Lied und ein Orgelkonzert, dessen Echtheit schon vor fast hundert Jahren der alte Zelter nachdrücklich bestritt, gemeinsam immer noch unter dem Namen Friedemann Bachs segeln. Auch heute noch, gerade, als ob man mit dem Namen auch etwas vom Werte wegstriche!

Unter solchen Verhältnissen mußte es natürlich das allergrößte Erstaunen hervorrufen, daß auf einmal ein Musiker aufstand und nicht weniger als rund ein Siebentel der in die Gesamtausgabe aufgenommenen Werke als „wahrscheinlich unecht oder zweifelhaft" ansprach. Sollte sich wirklich Spitta, sollten sich die Mitarbeiter an der Monumentalausgabe in diesem Umfange haben täuschen lassen? Schon der Gedanke daran scheint der Mehrzahl derer, die sich darum zu kümmern pflegen, was musikalisch rings um sie vorgeht, so absurd vorgekommen zu sein, daß sich Schreyer zwar einige sehr temperamentvolle Abweisungen hat gefallen lassen müssen, ohne daß jedoch seine Arbeit so behandelt worden wäre, daß in einer ins einzelne gehenden Debatte Klarheit darüber geschaffen werden konnte, was von seinen Behauptungen vorläufig als richtig und was als irrtümlich anzunehmen sei. Das wird sich bei dem Umfange der in Frage kommenden Beispiele und bei der Notwendigkeit, jedesmal alle vorhandenen Abschriften kritisch auf ihre Unstimmigkeiten hin zu vergleichen, die Priorität der einzelnen festzustellen und den Absichten, aus denen heraus die mannigfachen Aenderungen zu erklären sind, nachzugehen, in einer Fachzeitschrift schwerlich ermöglichen lassen. Es wird Aufgabe der Neuherausgeber und Neubearbeiter Bachscher Werke sein, Schreyers Hinweise einer gründlichen Prüfung zu unterziehen und sich für oder wider sie zu entscheiden. Denn obgleich ich selbst seine Beweisführung, bei der es sich übrigens immer nur um Wahrscheinlichkeitsbeweise handeln kann, durchaus nicht in allen Fällen für so kräftig halte, daß ich sie Punkt für Punkt unterschreiben möchte, so erscheint mir die Arbeit als Ganzes doch zu wertvoll, als daß sie kurzerhand als müßige Untersuchungen eines schrullenhaften Musikers ungenützt beiseite gelegt und vergessen werden dürfte. Es kann sich nach alledem an dieser Stelle nicht um ein Nachprüfen aller Schlußglieder für jedes der Beispiele handeln, sondern nur um das Allgemeingültige und Grundsätzliche, soweit außer dem in dieser Zeitschrift schon besprochenen ersten Hefte [1], das später erschienene zweite [2] und eine Artikelreihe in der „Allgemeinen Musikzeitung" [3], die bisher noch nicht in Buchform erschienen ist, in ihrem Charakter davon bestimmt sind.

Im Gegensatze zu Spitta und einer Reihe seiner Anhänger kümmert sich Schreyer bei der Beantwortung der Frage, ob echt oder unecht, überhaupt nicht um Ueberlieferungen, um Art des Papieres der Niederschriften und sonstige äußere Merkmale, sondern verlegt den Schwerpunkt seiner Untersuchungen in die betreffenden Werke selbst. Trägt dieser Tonsatz diejenigen Kennzeichen, die wir in jedem der durch die Handschrift Bachs als unzweifelhaft echt erwiesenen Kompositionen regelmäßig wiederfinden? Das ist die Frage, von der er ausgeht. Daß dabei zufällig eintretende überzählige Stimmen, das Vorhandensein von verbotenen Fortschreitungen, überhaupt alles, was die Reinheit des Satzes stört, und sich in den autographen Werken n i c h t findet, zum Kriterium im ablehnenden Sinne wird, ist nicht mehr als logisch. Denn es besteht wohl kein Zweifel, daß, wenn überhaupt jemals ein Mensch ein bis zur Stufe des Idealen

[1] Vergl. „N. M.-Z.", 32. Jahrgang, Heft 11.
[2] Leipzig, Merseburger 1913.
[3] „Allgem. Musikzeitung", 41. Jahrg, Heft 7 u. 8 u. 20—28.



Mozarts Wohnzimmer in der Rauhensteingasse in Wien.
Zeichnung von J. P. Lyser.
Aus Schiedermairs Ausgabe der Mozartschen Briefe (Verlag G. Müller, München).

entwickeltes Gefühl für die Reinheit des Satzes gehabt hat, es Bach gewesen sein muß. Hat also Bach beispielsweise Quinten und Oktaven geschrieben, und er h a t es getan, so können es nur entweder absichtlich und im Sinne des Ausdruckes gewählte oder Augenquinten oder Flüchtigkeitsfehler sein. Aber selbst diese letzteren können sich nur ganz vereinzelt und sicher nicht in solchen Kompositionen finden, die Bach am Cembalo oder an der Orgel durchgespielt hat, man müßte denn annehmen wollen, Bachs Ohren seien minderwertiger gewesen als die eines guten Durchschnittsmusikers von heute, und seine Finger, die doch wahrlich im polyphonen Spiele geübt waren, hätten über quintige Fortschreitungen hinweggespielt, ohne von sich aus dagegen zu protestieren. Und gar Verlegenheitsquinten, solche also, die ihm heute jeder Kompositionsschüler durch Aenderung der Stimmführung mit drei oder vier ausgewechselten Notenköpfen herauskorrigiert, kann Bach unmöglich geschrieben haben, zum mindesten nicht mehr nach dem Wunderwerke der fünfstimmigen G dur-Fantasie, die doch höchstwahrscheinlich in sein einundzwanzigstes Lebensjahr fällt. Wer die geschaffen hat, für den gab es auf dem Gebiete der Stimmführung überhaupt keine Verlegenheiten mehr. Auf eine Art von Parallelen, deren Existenz Schreyer von vornherein überhaupt nicht anzunehmen scheint, die aber immerhin in den Kreis der zu berücksichtigenden Möglichkeiten fällt, sei wenigstens in diesem Zusammenhange mit hingewiesen: auf die Abschriftsparallelen, d. h. auf diejenigen falschen Fortschreitungen, die das Original überhaupt nicht hatte und die nur entweder durch Flüchtigkeit des Kopisten oder auch durch Ungeschick in die Abschrift hineingerieten, wenn, wie das ja vielfach der Fall ist, beim Kopieren einzelne Stellen geändert wurden. Freilich müßten sonderbare Zufälle spielen, wenn solche Fremdlinge aus Schreiberungeschick nicht auf den ersten Blick hin ihrer Natur nach erkennbar sein sollten. Man hat gleich nach dem Erscheinen des zweiten Heftes der Beiträge geglaubt, mit dem Ausdrucke Quintenjägerei das Schreyersche Verfahren charakterisieren und abtun zu können. Meines Erachtens sehr zu unrecht. Denn einmal galt die Reinheit des Satzes für Bach und seine Zeit, wenn auch nicht als einziges, so doch immerhin als ein hervorragendes Merkmal einer guten Komposition und man brauchte sich, wenn es eben nur anginge, bloß die Mühe zu nehmen, dem Quintenjäger aus den nachweislich echten Werken eine Anzahl ähnlicher Stellen aufzuzeigen, um ihn kurzerhand ad absurdum zu führen, zum anderen aber beschränkt sich Schreyer ja durchaus nicht auf den Nachweis von Quinten und Oktaven, sondern läßt das Werk als Ganzes zu sich sprechen und zieht noch eine ganze Reihe anderer Merkmale heran, um die Grundlage für sein Urteil in der Echtheitsfrage zu finden, Merkmale, wie Spiel- und Instrumentationstechnik, obere und untere Grenztöne u. dergl., die doch sicher für ein Kriterium in Frage kommen.

Wer Sinn für das Wesen der Bachschen Fuge hat, der weiß, mit wieviel Absicht und mit welcher Meisterschaft der Thomaskantor in seinen beglaubigten Fugen die Zäsuren umgeht, um den Fluß nicht zu unterbrechen. Wenn nun beispielsweise in einer Fuge von 112 Takten 17(!)mal vollkommen mit Schlußkraft kadenziert wird, so schlägt das einfach Bachs Gepflogenheit und dem Fugenstile, wie er ihn schreibt; ins Gesicht, und der Gedanke, daß diese Fuge — es ist die zweite nach Albinonischen Themen (Bischoff-Ausgabe Bd. 7) — aus derselben Feder geflossen sein soll, die das Wohltemperierte Klavier schrieb, ist schon aus diesem einen Grunde vom musikalischen Standpunkte aus abzuweisen, man müßte denn annehmen wollen, daß Bach, da die Fuge in der Köthener Zeit entstanden sein soll, in dem Werk ein Gegenbeispiel zu den Fugen des ersten Teiles vom Wohltemperierten Klavier beabsichtigt habe. Uebrigens hat Schreyer noch eine ganze Anzahl anderer Gründe zur Hand. Sie beziehen sich auf Verstümmelungen und ungeschickte Einführungen des Themas, auf die Bildung des Comes u. ä., und man müßte für solche Abnormitäten irgendeine Erklärung suchen, um sie für Bachsche Fugenschrift ansehen zu können. Das Unglaublichste aber steht in den Orgelkonzerten, die sich Bach nach den Konzerten anderer zurechtgeschrieben haben soll. Da soll Johann Sebastian Bach es gewesen sein, der dem Konzerte von Vivaldi, das dem dritten der Orgelkonzerte zugrunde liegt, ein 110 Takte langes Nachspiel angehängt hat, dem folgende Takte entnommen sind? Kann man wirklich diese Takte:





ohne inneres Widerstreben auch nur lesen? Und das hat Bach komponiert? Für die *Orgel* (!!) komponiert? Und auf der Orgel *gespielt*? Denn daß er auch spielte, was er schrieb, ist doch wohl selbstverständlich. Gibt es eine einzige kleine Musikschule, die einen Orgelschüler nicht als hoffnungslos unbegabt und ohne eine Spur von Sinn für den Orgelstil entlassen würde, wenn er es fertig brächte, ein Violinkonzert am Schlusse folgendermaßen „orgelmäßig" umzuschreiben und auf der *Orgel* vorzuspielen?



Es beleuchtet den stilkritischen Sinn unserer Bach-Herausgeber in einer ganz eigenartigen Weise, wenn solche Stellen in der großen Ausgabe ohne Warnungsruf passieren durften. Schon der Gedanke, Bach habe jemals in seinem Leben zehn Takte von dieser musikalischen Struktur gespielt, grenzt an das Groteske. Gewiß weisen nicht alle von Schreyer namhaft gemachten Werke Verstöße gegen den musikalischen Geschmack von dem Gewichte dieser Beispiele auf, und manches, was er gegenwärtig für unecht hält, wird sich wahrscheinlich doch noch als echt oder noch wahrscheinlicher als auf eine echte Bachsche Komposition zurückgehend und nur von irgendeinem ahnungslosen Abschreiber oder einem harmlosen Kantor verschlimmbessert herausstellen. Schließlich kommt es, wenn man den Wert oder Unwert von Schreyers Unternehmen abschätzen will, auch gar nicht darauf an, daß er in jedem Falle recht behält. Er selbst spricht nichts mehr als seine persönliche Ueberzeugung aus und weiß, wie er ausdrücklich feststellt, *daß nicht von einer bewiesenen Tatsache, sondern nur von einem subjektiven Dafürhalten gesprochen werden kann, solange die Gründe für oder wider Bachs Autorschaft sich ausschließlich auf den Charakter des betreffenden Werkes stützen.* Es bleibt also noch die Arbeit, seine Ergebnisse von anderen Gesichtspunkten aus nachzuprüfen. Als besonderes Verdienst aber sei ihm gebucht, daß er die Harmlosigkeit und Beschau-

lichkeit weiter Kreise und ihre Gepflogenheit, alles für vollendet und gut und schön hinzunehmen, was unter Bachs Namen überkommen ist, einmal gründlich gestört hat. Denn sie haben der guten Sache der Bach-Pflege geschadet, weil sie unter denen, die ohne musikalische und historische Voraussetzungen, aber mit dem guten Willen und in der Erwartung auf tiefe innere Bereicherung zur Aufführung Bachscher Werke kamen, entweder den Glauben, Bach sei nichts für sie, oder — was noch weit schlimmer ist — eine Bach-Heuchelei großzogen. So ist sein Buch (Holze & Pahl, Dresden) eigentlich eine Kritik der Bach-Kritik und die nächste Biographie, die über Bach geschrieben wird, wird gar nicht anders können, als Schreyers Untersuchungen heranzuziehen und sie entweder positiv oder negativ beantwortend zu verwerten.

Geben wir's nur vorerst einmal ruhig zu: Wenn wir einen Satz lesen, der nichts weniger behauptet, als daß von den in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft veröffentlichten Werken wahrscheinlich der siebente Teil unecht sei, so regt sich wohl in den allermeisten zunächst ein Widerstand, der mehr vom Gefühle als vom Verstande geleistet wird. Und die nüchterne Art der Darlegungen, namentlich in den beiden Heften, hat nichts an sich, was um die Gunst der Leser wirbt. Schreyer ist seiner Natur nach augenscheinlich alles andere als ein Feuilletonschreiber. Ohne sie umständlich einzuführen, wirft er seine Gedanken hin, Gedanken, die meist mit einem Schlage Anschauungen vernichten sollen, an deren Richtigkeit seit Generationen kaum jemand gezweifelt hat. Unter Auslassung alles vermittelnden Nebenwerkes stehen Behauptung und Beweis nebeneinander, mitunter fast wie Notizen, so daß man schon die dicken Jahrbände der Bach-Gesellschaft durchwälzen muß, wenn man seiner Gedankenführung folgen will. Hat man sich aber dieser Arbeit einmal unterzogen, so ist es außerordentlich anregend, ihm auf seinen kritischen Gängen, die streng jedem Kompromisse ausweichen, zu folgen.

Um die beiden Fragen, die sich sofort förmlich aufdrängen, wenn man einmal alle Schreyerschen Deduktionen zu Recht bestehen läßt, kümmert er sich nicht. Er gibt keinerlei Antwort oder nur Andeutung darauf, wer, wenn Bach das alles nicht geschrieben haben soll, unter seinen Zeitgenossen imstande war, die teilweise bedeutenden Werke zu schaffen und wie sich überhaupt die Entstehung einer solchen Menge Bach zugeschriebener Werke erklären läßt, eine Menge, für die wir bei keinem Komponisten älterer oder neuerer Zeit ein ähnliches Beispiel finden. Um die Wertschätzung von Kompositionen, die sich nur auf allgemeine Urteile stützt, ist es eine eigene Sache. Wahrscheinlich würde früher einem Zweifler an der Echtheit des Palestrina zugeschriebenen Chores Tenebrae factae sunt auf seine Bedenken auch geantwortet worden sein: Wenn nicht von Palestrina, von wem dann? Heute kennen wir Ingegneri als seinen Urheber. Seitdem wir näheres um die Mannheimer und die Wiener Vorklassiker wissen, seitdem uns Buchmayers Arbeit verblüffend starke Talente unter den Vorgängern Bachs gezeigt hat, dürfen wir doch mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß mit und um Bach noch eine ganze Reihe von Musikern gelebt hat, deren Bedeutung erst mit der Zeit erschlossen werden wird, wenn uns die Musikwissenschaft mit ihren Werken bekannt gemacht hat. Denn die wenigsten von ihnen, die irgendwo auf einer kleinen Stadtkantorei saßen, wurden vom Glücke so begünstigt, daß ihr Ruf bis in die weite Oeffentlichkeit drang. Warum soll der eine oder der andere von ihnen nicht imstande gewesen sein, dieses oder jenes der Werke geschrieben zu haben, das heute zu Unrecht unter Bachs Namen geht? So bleibt nur noch ein psychologisches Rätsel. Unsere gegenwärtigen Verhältnisse auf die Vergangenheit übertragen, wäre es wohl denkbar, daß, was früher ja auch oft genug der Fall war, ein Komponist ein Bachsches Werk für sein eigenes ausgeben würde, um seinen Komponistenruhm zu heben, nicht aber umgekehrt. Die Verhältnisse lagen aber zu Bachs Zeiten eben anders. Bei der Gepflogenheit, Tonstücke gegen Entgelt zur Abschrift auszuleihen und bei der Unmöglichkeit einer Nachprüfung der Richtigkeit des Autornamens, war es eigentlich selbstverständlich, wenn die Fälle nicht vereinzelt blieben, in denen Stücke, die sonst passabel waren, mit dem Namen des großen Bach in Verbindung gebracht wurden. Die Musikliebhaber, die sich Sammlungen anlegten, gaben sich natürlich Mühe, solche seltene Stücke zusammenzutragen. Außerdem stellte die Möglichkeit der höheren Preisforderung für die Kopisten von Beruf geradezu einen Anreiz zur Fälschung dar. Der Gedanke an die Rechte der Urheber und ihren Schutz war damals noch nicht ausgedacht. So erklärt sich wohl auch die ganz eigenartige Tatsache, der an sich natürlich keinerlei Beweiskraft innewohnt, die aber immerhin zu auffällig ist, als daß sie überhaupt unbeachtet bleiben könnte, daß es sehr oft gerade die nicht durch die Handschrift beglaubigten Werke sind, die in mehrfachen Abschriften vorliegen. Sollte das nur Zufall sein? Merkwürdig genug wäre er.

Schumanns „Papillons“.[1]

In Silhouetten von HANS TESSMER (BERLIN).

Introduction.



Die kleine Anneliese schlendert traumverloren über eine duftende Blumenaue. Von ferne scheint sie gerufen zu sein, und sie blickt sich um, still fragend. Und nun sieht sie das himmlischste Paradies, inmitten dieser Blumen.

I.

Schmetterlinge umkosen einen hellen Blütenkopf, und in wechselndem Reigen neigen sich ihre Flügel und die Blätter der Blumen. Es ist ein Tanz voll lauter Schönheit und Frieden und Sonnenschein, in den die kleine Anneliese blickt. Und am Ende setzen sich die Schmetterlinge auf benachbarten Blüten nieder, so, als ob sie sich nun etwas erzählen wollten.

II.

Ein Schmetterling aber, ein junger und ganz toller wohl, beginnt hastig und stürmend. Alle horchen auf, wie wenn etwas Starkes geschehen müsse. Aber nichts von dem! Der Jungfer Hoffnung begegnete er, so erzählt der tolle Kleine, und sie sang ihm ihr blühendes, schelmisches Lied und entfernte sich gleich wieder, das Lied ganz leise, fern wiederholend.

III.

Ein anderer stapft mit wuchtigen Schritten daher; er spricht vom Schicksal, aber es ist eben doch nur ein Schmetterlingsschicksal, und fast scheint es sich zum hellen A dur zu wenden. Aber das Schicksal ist launig wie der Schmetterling selbst und tritt gleich noch einmal ziemlich unzart in fis moll auf, in welcher Tonart unser Erzähler auch endigt, indem er dabei den Kopf etwas müde sinken läßt.

IV.

Heidi, wird ihm da von einem Kameraden ein luftiges Märchen von einer lieblichen Feenprinzessin dagegen gesungen! Aber mit dem Erhaschen der kleinen Schönen hat es seine Schwierigkeit. Sie hat allerlei romantische Schlupfwinkel, in denen sie besser Bescheid weiß als ihr gelbflügeliger Verfolger. Auf einer Fermate in Fis dur macht sie sich's sogar einen Augenblick ganz bequem. Aber dann erwacht die Schmetterlingsleidenschaft neu und steigert sich zu sieghafter kurzer Seligkeit.

V.

Von einer anderen Schönen, die ungleich sanfter, aber nicht ganz so elfenbeinhaft gewesen sein mag wie die vorige, erzählt ein neuer, junger Bursch mit träumendem Gesichtsausdruck. Es ist eine liebenswürdige Schmetterlingsromanze, die der kleinen Anneliese da in die Ohren klingt. Der freundliche Schmetterlingsritter verstand es recht artig, seiner Herzensneigung Ausdruck zu geben; doch die junge Dame knickste ein wenig kokett und schien Lust zu haben, dem Ständchen zu entlaufen. Da gab es denn auf beiden Seiten eine gewisse Unruhe des Gefühles und Wesens, aber mit ein paar wundervoll tiefen Blicken, die nur ganz langsam und zuerst scheu erwidert wurden, errang der Falter das junge Herz, das nun an seinem Liede in der höheren Oktave teilnahm. Und träumend schwebt das kleine Paar in dem endlich nach mancherlei modulierenden Schicksalen erreichten lieblichen B dur auf und nieder.

VI.

Wütend und zürnend tritt der Vater unseres kleinen Helden dazwischen. So etwas muß i h m mit seinem Kinde passieren! Aber ganz sicher ist er seiner Sache doch nicht; er schließt seinen Ausbruch, der in d moll beginnt, nämlich ein wenig versöhnungsvoll in F dur, jener Tonart, die ihm bald darauf freundliche Jugenderinnerungen im Geiste vorführt. Indessen erst müssen ihn die anderen aus dieser kleinen Rats-

---

[1] Wer je sich in Schumanns Aufsätze und Kritiken vertiefte, die in jedem deutschen Hause, wo Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Schumann und Brahms zu den Hausgöttern zählen, vorhanden sein sollten (wir empfehlen die Ausgabe der gesammelten Schriften Schumanns, die Martin Kreisig in 5. Auflage bei Breitkopf & Härtel, Leipzig 1914, herausgab), der wird von den starken novellistischen Reizen, die von ihnen ausgehen, gefesselt worden sein. Den Stimmungsgehalt eines Tonwerkes nachempfinden und diesem Nachempfinden wörtlichen Ausdruck verleihen, das war Schumanns Absicht als Kritiker. Wir freuen uns, daß H. Tessmer mit gewandter Feder seine Eindrücke von einem der weitest verbreiteten Werke Schumanns in einer des Meisters schriftstellerischen Absichten entsprechenden Weise festgehalten hat und erhoffen eine günstige Aufnahme des Versuches durch unsere Leser.

Die Schriftleitung der „N. M.-Z.“

versammlung beschwichtigen, sie fliegen langsam schwebend ein paarmal auf und tragen ruhige Akkorde in die Erregung. Aber zum Schlusse bricht der Sturm noch einmal los, der Entrüstungssturm eines Schmetterlingsvaterherzens.

VII.

Und nun, etwas wehmütig beginnend, erzählt der Kleine gleich noch ein Abenteuer; der Alte ist ja weg. Diesmal ein Abenteuer, das scheinbar nur aus Blicken bestand, jugendlichen, frohen, lockenden, zagenden, leicht winkenden und doch entschwindenden Blicken hinüber und herüber.

VIII.

Da plötzlich fährt der Geist Franz Schuberts in diese bunte kleine Schar. Anneliese erlebt es, daß die Schmetterlinge einen köstlichen Ländler heruntertanzen, erst derb und polternd, dann leicht wiegend und mit einem glücklichen Lächeln, auch wohl unter lachenden Tränen und dann sich aufschwingend zu lebensvollem Jubel, freilich immer untermischt von einer stillen Sehnsucht.

IX.

Wie starr blickt gegenüber jenem kurzen Glückstaumel die phantastische Fratze einer neuen Erzählung! Derselbe spricht, der vorhin schon vom Schmetterlingsschicksal erzählt hat. Spukhaft hüpfen unsichtbare kleine Geister einher, immer nach Auswegen tappend. Sie finden ihn endlich auf b moll. Es ist leer für einen Augenblick.

X.

Aber schon nahen neue, freundlichere Gestalten. Einmal noch dieses Tappen nach Neuem, nach einem kühnen Schlusse. So geht's von C dur nach e moll. Aber dann sieht und hört die kleine Anneliese einen prachtvollen Aufschwung in strahlender Sonne, die das bunte Geflatter glitzern macht. Und wie sich die Schmetterlinge wieder niedergelassen, da beginnt ein unendlich gesangvolles Lied von traulichem Leben und allmählich keimender Sehnsucht, die sich immer steigert, bis sie beinahe drohend erscheint. Aber da wird auch schon der phantasievolle Erzähler — es ist wohl ein Nachtfalter — unterbrochen von einem herausfordernden Lachen der anderen, und so gibt er seiner Romanze einen versöhnlichen und alles Begehren stillenden Schluß.

XI.

In ganz romantisches Land führt uns nun ein grell bunter Falter, der es mit Grazie versucht, uns galante Schmetterlingsabenteuer vorzuführen. Die Lieblichkeit der früheren Erzähler besitzt er nicht, er liebt den bunten Effekt und träumt von Don-Juan-Leidenschaft, er schwingt sich zu rasselnden Oktaven auf, über die seine Genossen gleich darauf neckisch kichern; und dann versucht er es mit träumenden Synkopen, in die er alle seine Gefühle einzuspinnen scheint; aber es ist Schein, und seine Wiederholung begleiten wiederum kichernde Vorschläge der Kameraden. Unentwegt stürmt er noch einmal daher — vergeblich; das letzte Wort behalten die kichernden Zuhörer.

XII.

Aber nun erschallt Hörnerklang und mahnt zum Aufbruche: Eine Jagd im Schmetterlingsreiche! Das verspricht lustig zu werden, und in ein munteres Lied des anführenden Schmetterlings tönen die romantischen Hornquinten. Vorerst aber führen die Schmetterlinge vor der kleinen Anneliese noch einmal den Reigen des Anfanges wieder auf. Dann trollen sie sich fort, ungeordnet, bunt, launig, ganz ihrem Wesen entsprechend, immer ferner entschwindend, indessen die Hornmelodie noch leise herüberklingt, und die kleine Anneliese blickt traumverloren vom hohen *A* herab ihnen nach. Dann hört die Musik ganz auf, und nun springt auch sie in kurzen Sprüngen fort — ein weicher Septimenakkord löst sich erinnerungsselig nach D dur auf. Das lieblichste Mysterium ist entschwunden.

Meisterbilder-Konzert.

Von Prof. Dr. WILIBALD NAGEL (Stuttgart).

In Stuttgart fand im Dezember 1915 ein „*Meisterbilder-Konzert*" statt: zu Liedern und Instrumentalstücken erschienen — gleichzeitig — auf einer ausgespannten Leinwand farbige Bilder mehr oder weniger bekannter Maler. Das Unternehmen, dem ernsthafte Künstler ihre Beteiligung schenkten, trat mit dem Anspruche der Neuheit des Gedankens vor die Oeffentlichkeit. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß bei dieser Veranstaltung eine bedenkliche Verwirrung ästhetischer Begriffe herrschte. Deshalb sei auf die ganze Sache hier eingegangen.

Zugegeben muß werden, daß die Musik in der Allgemeinheit ihres Ausdruckes uns unter Umständen in vortrefflicher Weise auf die Erscheinung eines Bildes vorbereiten, d. h. uns zu der inneren Sammlung bringen kann, von der aus wir das Bild dann leicht, zunächst in der Gesamtheit seiner Erscheinung, in uns aufnehmen können. Immer aber wird es sich bei solcher Verkoppelung von Kunstwerken verschiedener Art nur um eine Vorbereitung der Empfänglichkeit für den Stimmungsgehalt des einen durch den des anderen handeln können, nicht etwa um eine Erklärung, eine Deutung seines besonderen geistigen Gehaltes. Wenn Wagner Beethovens Neunte Symphonie durch Hinweise auf Goethes Faust einer widerstrebenden Menge nahe zu bringen suchte, so war das, ästhetisch gewürdigt, bedenklich, da ein so voller Rätsel steckendes Werk nicht zur Erklärung eines anderen geeignet ist; gleichwohl rechtfertigte sich Wagners Versuch von selbst: Goethes Verse und wenigstens der hauptsächlichste Gedanken- und Gefühlsgehalt seiner erhabenen Dichtung waren dem Gebildeten vertraut, und verwandte Stimmungen verbinden hier und da unleugbar beide Schöpfungen. Und auch Wagner wollte ja in erster Linie vorbereitend wirken.

Liegen zwei Kunstwerke verschiedenen Gebietes zeitlich weit auseinander, so erscheint ihre Verbindung zu gemeinsamer und gleichzeitiger Vorführung von vorneherein als gänzlich verfehlt, wenn man nicht auf dem ganz unhaltbaren Standpunkt steht, in der Kunst etwas zu sehen, das außerhalb des allgemeinen Charakters der Zeit stehe, die sie geboren. Das kann aber nur der behaupten wollen, der künstlerischen Werten in ganz naiver Weise gegenübersteht und sie nur vom Standpunkte seines persönlichen, ungeschulten Geschmackes aus beurteilt. Ein Beispiel: eine Madonna Raffaëls und Gounods süßliche Melodie zu Bachs strengem C dur-Präludium aus dem Wohltemperierten Klaviere (I. Teil): gewiß lassen sich diese Werke aneinander ketten, nie aber und unter keinen Umständen wird sich daraus eine innere Harmonie ergeben, da die Welt- und Kunstanschauungen, die diese Werke hervorgerufen, weit auseinander klaffen.

* * *

Einen anderen Zweck als den, das Publikum zu unterhalten, kann ich dem Meisterbilder-Konzerte nicht zuerkennen. Dies ist aber nicht höchste Absicht der Kunst. Die Veranstalter mögen vielleicht aus der Verkoppelung zweier Künste die Verdoppelung der Wirkung auf ihre Schauhörer geschlossen haben. Das wäre aber ein verhängnisvoller Irrtum. Gleichzeitig hören und sehen ist, wenn sich nämlich keine der vorgeführten Künste wenigstens eines Teiles ihrer Ansprüche entäußert, unmöglich, selbst dann unmöglich, wenn es sich nur um ein Gefühlsverständnis und nicht um ein geistiges Verstehen-Wollen handelt. Entweder leidet dabei das Hören oder das Sehen, oder aber alles beides. Das Lied, das lyrische Musikstück soll als ein innerlich erschautes und empfangenes Kunstwerk innerlich aufgenommen werden; gesellt man ihm den gleichzeitigen sinnlichen Eindruck eines Bildwerkes, so wird die Wirkung der Musik, wie sie sein soll, unterbunden, oder aber es gelangt das Bild, wenn nämlich der Hörer dem Beschauenden gegenüber Sieger bleibt, überhaupt zu keiner irgendwie tieferen Einwirkung.

* * *

Das Musikwerk stellt sich dar als eine in sich nach besonderen Gesetzen geregelte, zeitlich bewegte Tonfolge, deren Entwickelung zu gewissen Höhepunkten führt. Das Bild zeigt einen Zeitpunkt innerhalb einer Folge von Geschehnissen oder Stimmungen u. dergl. mehr. Es stellt irgendeine typische Erscheinung, den Höhepunkt irgendeiner Entwickelungsreihe, eine Landschaft in einer ganz bestimmten Beleuchtung usw. dar: wie soll dazu ein Musikstück passen, das sich selbst als eine Entwickelungsreihe von Tongedanken darstellt? Schuberts „Post" und Georgis Bild „Die Postkutsche", auf dem man den gelben Postkasten als Mittelpunkt des Ganzen auf der Landstraße sieht, zusammen vorgeführt: was hat i n h a l t l i c h das eine Kunstwerk mit dem anderen zu tun? Gewiß kann man sich denken, daß Georgis Postwagen Briefe bringt oder auch nicht bringt, und daß freudige oder schmerzliche Gefühle dadurch ausgelöst werden; es kann Einem aber auch der Gedanke kommen, daß im Postwagen vielleicht einige betrunkene Bauern sitzen. Jedenfalls besteht eine irgendwie über Aeußerlichkeiten hinausgehende Beziehung zwischen den beiden Werken nicht.

* * *

Während der Vorführung der an sich schon für jeden einigermaßen gebildeten Geschmack unmöglichen Bach-Gounod-Musik erschienen in dem Meisterbilder-Konzerte nacheinander verschiedene Madonnenbilder (von Raffaël, Kaulbach und Girardet) auf der Leinwand. Dies genügte,

den ganzen Versuch ad absurdum zu führen. Mit dem steten Wechsel der Bilder wird notwendigerweise zum Vergleiche aufgefordert oder doch der Sinn darauf gelenkt; das wiederum ergibt eine gleichviel wie geartete kritische Tätigkeit, mit deren Einsetzen die begleitende Musik jede Bedeutung verliert, zur überflüssigen Spielerei wird.

* * *

Sehen wir uns die ganze Sache noch einmal von einer anderen Seite aus an. Sie wurde uns als Neuheit aufgetischt, was sie ohne Zweifel nicht ist. Wenigstens dem Prinzipe nach: ob die Bilder mechanisch auf die Leinwand geworfen oder von lebenden Personen auf einer Bühne dargestellt werden, macht im Grunde genommen keinen Unterschied. Solchen lebenden Bildern musikalische Darbietungen zu gesellen, war schon im 18. Jahrhundert Sitte, und es fragt sich, ob sich Aehnliches nicht auch etwa bei den Hoffesten früherer Zeiten mit ihren Maskenaufzügen und Pantomimen nachweisen ließe. Flüchtige Künstlerlaune mag derlei von Musik umrahmte Schaustellungen wohl zu allen Zeiten versucht haben. Aber sicherlich mehr als fröhliches ex tempore denn als sorgfältig vorbereitetes und abgetöntes Kunstwerk. Ganz wie sich dergleichen noch heute im ungezwungenen Kreise beweglicher Köpfe wie von selbst ergibt. Was aber, einer augenblicklichen künstlerischen Eingebung entsprungen, hübsch und wirkungsvoll sein kann, braucht es, in ein System gebracht und lang und breit ausgebaut, noch lange nicht zu sein.

Man hat also die Musik schon oft benützt, um mit der Hilfe ihres vieldeutigen Ausdruckes das Verständnis für ein in unmittelbarer Folge nach ihr erscheinendes Bild vorzubereiten: das Gefühlsleben wurde durch die Musik angeregter und zugleich konzentrierter und damit für den Eindruck des Bildes empfänglicher; dieser ist zunächst nur ein rein sinnlicher und erweitert sich erst allmählich. Auch der umgekehrte Vorgang ist denkbar: ein Bild weckt ganz bestimmte Vorstellungskreise und Gefühle, die nun durch nachfolgende Musik in eine allgemeine Fassung aufgelöst werden. Beide Male handelt es sich aber, wie betont, nur darum, verwandte Stimmungen durch die eine Kunst vorbereiten zu lassen. Da nun in der Kunst Ewigkeitswerte bestehen, die zu keiner Zeit außer Kurs geraten, so wäre es gar wohl möglich, z. B. irgendein lyrisch-erotisches Gedicht oder eine gemalte Schäferszene der Gegenwart etwa durch einen Musiksatz Mozarts der Stimmung nach vorzubereiten, wenn nämlich die der Gegenwart angehörenden Kunstwerke sich nicht geflissentlich in Gegensatz zur allgemeinen Kunsthaltung der Zeit Mozarts setzen. Ist dies jedoch der Fall, so ist eine innere Verbindung, wenn auch nicht ganz unmöglich, so doch äußerst schwer. Im allgemeinen läßt sich ein Kunstwerk mit einem anderen nur dann in fruchtbringende Beziehung bringen, wenn das eine dem anderen auch zeitlich nahesteht.

Die Pantomime hat von jeher die Verkoppelung von einer durch Worte nicht begleiteten Handlung mit Musik gekannt. Man könnte die Pantomime als Wanderbilder mit dramatischem Gehalte bezeichnen. Wurde die Musik derart den Vorgängen angepaßt, daß sie sich nicht an die ihr eingeborenen Gesetze kehrte, so ist gegen die Zusammenstellung nicht eben viel zu sagen, wenngleich es sich bei der ganzen Erscheinung nicht um höchste Kunst handelt. Tritt aber der Fall ein, daß z. B. auf einen Symphoniesatz in der klassischen Form allerlei dramatisch gestaltete Szenen als Wanderbilder aufgepfropft werden, so liegt der Unsinn klar zutage. Im Jahre 1863 hat die Düsseldorfer Künstlergesellschaft „Malkasten" zu Beethovens Sechster Symphonie allerlei Wanderbilder vorgeführt, über welche Veranstaltung damals, wie es scheint, einzig und allein der Mozart-Biograph Otto Jahn ein vernichtendes Urteil fällte. Aus keinem weiteren Grunde als dem, daß sich dem innerlich geschauten und sich nur an den inneren Menschen wendenden Gefüge der Symphonie, deren Entwickelungsgesetze aber auch rein gar nichts mit einem Drama zu tun haben, die realistische Darstellung von Szenen des bürgerlichen Lebens einte. Was immer der Standpunkt der Gegenwart sein möge: die Musik spricht unmittelbar zum Gefühle und keine verstandesmäßige Erklärung der Musik kann einen Hörer zwingen, sich nach der vom Komponisten gewollten Gefühls- oder Denkrichtung hin zu verpflichten. Die Musik ist Gefühlsgehalt in Tönen irgendwelcher Ordnung, aber als Gefühlsgehalt hat sie eine symbolische Bedeutung: je realistischer eine Musik ist, um so stärker zeigt sich dies symbolische Wesen. Keine noch so realistische Schlachtschilderung durch Töne wird imstande sein, den Eindruck einer wirklichen Schlacht zu erzielen. Solche Töne sind und bleiben Symbole für gegeneinander strebende Kräfte. Wenn Beethoven das Gewitter noch so realistisch malt (ist er gleich ein trauriger Stümper gegen die Gegenwarts-Künstler), so macht doch diese Schilderung keineswegs die Hauptsache aus, da der ganze Vorgang ja in erster Linie ein psychischer ist, die Befreiung der Seele von dumpfer Schwüle und lastendem Drucke: so, und nicht anders aufgefaßt, wirkt die Musik, wie es ihr Schöpfer gewollt hat. Tritt die psychische Seite zurück, erscheint die Schilderung der äußeren Vorgänge als das Wesentliche, so wird der Symphoniesatz in seinen innersten Lebensbedingungen zerstört.

Titelbild zum Klavierauszug von „Così fan tutte".
Stich von Roßmäßler (um 1800). Musikbibliothek P. Hirsch, Frankfurt a. M.
Aus Schiedermairs Ausgabe der Mozartschen Briefe (Verlag G. Müller, München).

Ehe noch das Kino seinen Siegeszug über die Welt antrat, wurde eine andere Verbindung von Künsten versucht: die des Fabrikanten wohlriechender Wässer sollte die Wirkung der Lyrik steigern, wenn Proben von ihr zum öffentlichen Vortrage gelangten. Auch die Kunst des Tapeziers mußte dazu herhalten u. a. m. Das waren Auswüchse, aus denen dann freilich das Gute kam, daß der Kampf gegen die kitschige Stillosigkeit und protzenhafte Ueberladung mit eitlen Nichtigkeiten unserer Konzertsäle aufgenommen wurde, und kleine, dem Zwecke dienende Räume für Kammermusik-Aufführungen geschaffen wurden.

Auf die Frage der Kino-Musik und der aus dieser gewordenen Kino-Oper sei hier nicht eingegangen. Diese war ein Kunstsurrogat, das, so genial die zugrunde liegende Gedankenarbeit auch war, sich nicht halten konnte. Daß die „Sensation" (als solche wurde die Kino-Oper ausgeschrien) nach dem Kriege wieder aufleben wird, glaube ich nicht.

Und nun kam das Meisterbilder-Konzert: Musik zu Bildern, die nach den Originalen in meist künstlerisch wirksamer und schöner Weise gefärbt waren. Die Darbietungen gefielen dem Publikum. Aber Begeisterung wurde nicht laut. Instinktiv mag man gefühlt haben, daß da etwas nicht in Ordnung sei. Was war dies? Das Musikstück entwickelt sich nach und nach, sein Sinn und Gehalt ist erst mit dem letzten Tone voll erschlossen, während das Bild sozusagen mit einem einzigen Blicke ergriffen und dann mit dem arbeitenden Verstande begriffen wird. Es erfordert keine tiefen Kenntnisse und lange Ueberlegungen, um zu verstehen: beide Arten der Kunstwerke sind an ihre Sinne gebunden, und so ist auch die gesamte Entwickelung der Wirkung beider Kunstarten für Hörer und Beschauer eine von Grund aus verschiedene. Haben wir ein Musikstück mit dem Schema des Aufbaues *a—b—a*, wobei *a* den leitenden,

b den Zwischengedanken bedeutet, so ist diese Wiederholung etwas wesentlich aus dem Geiste des Musikschaffens Geborenes, das in der bildenden Kunst zwar gewisse Parallelerscheinungen hat oder doch haben kann, die jedoch ihrerseits im Ornament oder in der Architektur als ganz symmetrische Bildungen sich niemals der Wiederholung eines ganzen Satzteiles, etwa der des Hauptsatzes eines ersten Sonatensatzes nach der Durchführung (der sogen. Reprise), werden vergleichen lassen können: ist die Sonate mehr als ein trocken formalistisch gestalteter Tonschemen, ist sie dichterisch reichem Mitteilungsdrange entwachsen wie die Werke Beethovens oder eines anderen bedeutenden Meisters, so zeigt sich auch in der Reprise die bisherige Entwickelung des Satzes mächtig, gewinnt insbesondere der dialektisch-thematische Prozeß des Durchführungsteiles auf sie eine bedeutsame Einwirkung, so daß also von Schematismus kaum mehr gesprochen werden kann. Wie sollte sich ein Bild, ein fertiges, in dem Augenblicke, da es vor den Blick des Beschauers tritt, abgeschlossenes Ganzes, dieser Entwickelung vernünftigerweise gesellen können! Und, um das nochmals zu betonen: erscheint, wie bei dem Meisterbilder-Konzerte, das Bild nach einigen Takten der zuerst einführenden, dann begleitenden Musik, so wird deren Eindruck zuerst durch die sinnliche Wirkung des Bildes und nachher, wenn der prüfende Verstand das Bild ganz und mit seinen Einzelheiten aufzunehmen versucht, zerstört. Niemand kann zween Herren dienen.

Musik und Wanderbild können zusammenpassen, wenn sie von vorneherein im Geiste ihres Schöpfers füreinander bestimmt gewesen sind, derart, daß für die Musikentwickelung rein nur dichterische Ideen oder landschaftliche Eindrücke, nicht aber zugleich auch formal-musikalische Erwägungen in bezug auf den Aufbau im Sinne etwa des Sonatensatzes bestimmend gewesen sind.

Lehnen wir die Möglichkeit, gleichzeitig erschöpfend zu sehen und zu hören a priori wenigstens für die Kunstmusik ab (das Volkslied als ein in Fleisch und Blut übergegangenes, uns jederzeit ganz gegenwärtiges Gebilde mag eine Ausnahme machen), so darf man nicht glauben, mit dem Hinweise auf die Oper und ihre Allkunst einen stichhaltigen Einwand gefunden zu haben: in der Oper begibt sich jede der Einzelkünste eines Teiles ihrer ursprünglich an ihr haftenden Ansprüche zugunsten des Gesamtkunstwerkes, des Dramas; die eine Kunst mehr, die andere weniger. Das ist im Meisterbilder-Konzert, wie schon der etwas aufdringliche Name besagt, mit nichten der Fall: hier erschienen die Darbietungen beider Künste mit dem Anspruche, für voll genommen zu werden.

Aus dem Berliner Musikleben.

Der zweite Kriegswinter zeigt im musikalischen Leben der Reichshauptstadt die gleiche ruhige Anspannung aller Kräfte wie der erste; man hatte wohl gefürchtet, daß die Einberufungen zum Heeresdienst dem Konzertleben ebensoviele Kräfte entziehen würden wie den Theaterorchestern resp. dem Sängerbestand der Opernbühnen. Nun bringt uns der erste Teil des Berliner Konzertwinters erfreulicherweise all unsere lieben Freunde wieder aufs Podium oder wenigstens fast alle; sehr schmerzlich vermissen wir ***Siegmund v. Hausegger*** und seine Blüthner-Konzerte; dieser geniale Dirigent ist ja bisher nicht einberufen worden, sondern er veranstaltet in Hamburg unentwegt moderne Orchesterabende mit einführenden Vorträgen; an der Spitze des Berliner Blüthner-Orchesters aber steht statt seiner der Dirigent ***Paul Scheinpflug***. Es ist immer die härteste, undankbarste Aufgabe des Kritikers, wenn er Vergleiche ziehen muß und es ist mir auch nicht darum zu tun, hier etwa Hausegger gegen Scheinpflug ausspielen zu wollen. Scheinpflug ist ein tüchtiger, zu Zeiten auch temperamentvoller Kapellmeister und tut auch etwas für die Pflege der lebenden Komponisten (so führte er einmal in einem seiner Sonntagskonzerte ein Jugendwerk Dr. Paul Ertels, dessen sicher gestaltete und stark dramatisch gefärbte Maria-Stuart-Ouvertüre, auf), aber es handelt sich doch um die Hauptfrage: warum können sich in einer Musikstadt wie Berlin nicht mehrere „erstklassige" Dirigenten halten? Wie konnte es dahin kommen, daß die Hausegger-Konzerte als solche „eingehen" mußten? Mit dem Krieg hat das sicher nichts zu tun, wohl aber mit dem Snobismus eines immer noch viel zu großen Teiles des Berliner Publikums, das immer nur seinem Abgott ***Artur Nikisch*** Weihrauch streut und es nicht des „guten Tones in allen Lebenslagen" für würdig hält, wenn es sich „auch" für Hausegger begeistert! Darum können und wollen wir aber nun nicht etwa der hohen Bedeutung Nikischs Abbruch tun, zumal nicht in einem Augenblicke, wo dieser hervorragende Künstler seinen 60. Geburtstag und sein zwanzigjähriges Jubiläum als Leiter der Berliner Philharmonischen Konzerte gefeiert hat und wo er sich in den bisher veranstalteten drei Konzerten als ein Meister des Taktstockes im höchsten Sinne des Wortes von neuem bewährt hat. Es ist vielleicht nur Gewohnheit, wenn wir ihn (ebenso wie Steinbach und Fiedler) vor allem als Brahms-Interpreten schätzen. Das scheint uns wohl nur deswegen so, weil Nikisch an Brahms seine Vergeistigungsfähigkeit, sein verhaltenes Temperament und seine magisch befeuernde Energie am schönsten erproben kann. Wie er aber z. B., in dem zweiten Konzert, Mahlers verklärten Schwanengesang „Das Lied von der Erde" nacherlebte, das zeigt doch, daß er auch modern empfinden kann, wenn auch nicht in dem ausgesprochenen Sinne des musikalischen Demagogentumes wie andere Kapellmeister. Die Solisten in den Philharmonischen Konzerten (abgesehen von den Gesangskräften beim „Lied von der Erde") waren ***Ernst v. Dohnányi*** und ***Artur Schnabel***; letzterer spielte Brahmsens gewaltiges d moll-Konzert mit der eleganten Kraft und der Begeisterung des Brahms-Apostels, dabei technisch ohne Tadel; Dohnányi weiß aus Rob. Schumanns a moll-Konzert die darin ruhende Romantik restlos herauszuholen und zugleich im Anschlag die gedämpfte Verträumtheit dieses Meisters wundervoll anzudeuten. Neben den Philharmonischen sind es vor allem die Symphoniekonzerte der Königl. Kapelle, die eine besonders treue Gemeinde haben. Es ist eine ganz einzigartige Atmosphäre gesättigter klassischer Musikandacht, die schon in den Generalproben zu diesen Abenden weht: zwei Stunden Musik, eine Haydn-Symphonie, dann eine Mozartsche, dann nach einer kleinen Pause ein herrliches Weber-Sonderprogramm — das ist eine musikalische Auslese, wie sie nur ein Künstler von der Erlebnisfreudigkeit eines Richard Strauß zusammenzustellen vermag. Möchten sich doch die neidischen Verkleinerer dieses im tiefsten Sinne künstlerisch frommen Künstlers mehr an d i e s e Seite seiner Persönlichkeit halten: sie würden ihm dann nicht mehr „Sensationsmache und Geschäftsgeist" vorzuwerfen wagen. Die Weberschen Jugendouvertüren „Beherrscher der Geister" und „Abu Hassan" führten dann nach dem von der Pianistin Frau ***Kwast-Hodapp*** mit der nur ihr eigenen Vereinigung von kraftvoller Energie und frauenhafter Weichheit vorgetragenen Konzertstücke zur Oberon-Ouvertüre, die ***Strauß*** in ihrer vollen Größe vor uns aufrollte, so daß die zukunftsweisende Bedeutung dieses letzten Weberschen Werkes wieder einmal vor uns aufleuchtete. Bruckners „Neunter" huldigte Strauß dann im zweiten seiner Konzerte, in dem außerdem Beethovens „Siebente" und Liszts „Préludes" von der Meisterkapelle des Opernhauses prächtig vorgetragen wurden. Neben Strauß und Nikisch vermag ein ***Ernst Wendel*** sich nicht völlig zu behaupten; immerhin bewies seine Interpretation von Beethovens Achter Symphonie ein höchst achtbares Dirigentenkönnen, das sich nur allzu „tüchtig" an Einzelheiten der Dynamik festklammert und den großen, fortreißend einheitlichen Zug des Gesamtkunstwerkes dadurch ein wenig hintansetzt. Fehl am Ort war hier der Herr Prof. ***Emil Sauer*** mit seinem entsetzlich international und virtuos gefärbten Klavierkonzert. Es ist an der Zeit, in offener Fehde gegen dieses aufgedunsene Virtuosentum im deutschen Konzertsaal zu Felde zu ziehen; es ist höchste Zeit, daß mit diesen Konzessionen an ein unmusikalisches Konzerttigerpublikum, das nur ins Konzert geht, um den „berühmten" Emil Sauer mehr zu sehen als zu hören und das dann vor Beginn der Symphonie fluchtartig den Saal verläßt, in unserer Zeit der Selbstbesinnung auf unseren künstlerischen Arbeitsernst auch im Konzertsaal endgültig aufgeräumt wird! Die sogen. Elitekonzerte, in denen ein „von der Front beurlaubter" Tenor schmachtend Straußische Lieder zum mindesten stilistisch verballhornt, um dann einem berühmten Kollegen vom Klavier das Feld zu räumen, diese Elitekonzerte, die mir immer wie verkapptes Kabarett vorkommen, gehören heute auch nicht mehr in einen deutschen Konzertsaal, es sei denn, sie fördern wirklich wohltätige Zwecke; von solchen Konzerten hat natürlich der Berliner Konzertwinter einen überreichen Ueberfluß zu verzeichnen. Mir persönlich liegt die wahre Erhebung des Volkes denn doch tausendmal mehr am Herzen als die mühsam unterdrückte Langeweile, die über den meisten Wohltätigkeitsabenden auch mit noch so gefällig mitwirkenden Berühmtheiten zu lagern pflegt. So war beispielsweise das Symphoniekonzert, das ***Fritz Steinbach*** in der ***Volksbühne*** am Bülowplatz leitete, von tiefsten Weihen erfüllt, und es war herzerhebend, die echte Versunkenheit dieser Volksmassen während der großen Leonoren-Ouvertüre, während der „Achten" und vor allem während Brahmsens Zweiter Symphonie zu beobachten. Auch an jenem Vormittag, an dem die große Sprechtragödin ***Tilla Durieux*** Bürgers Leonore mit Liszts Musik und das Melodram „Enoch Arden" mit Straußens musikalischer Umrahmung voll reifsten Seelenadels und mit hoher sprachlicher Kunst vortrug, auch an diesem Vormittag fühlten wir wieder, wie echt und eng das deutsche Volk mit der Kunst verknüpft ist, wenn nur wirklich Großes, Herzbewegendes ihm geboten wird. — Ein sehr bedeutsames Element des Berliner

Musiklebens bilden die *Chorvereine*, deren es eine große Anzahl gibt; weitaus am wertvollsten sind die Darbietungen des Philharmonischen Chores und der Singakademie. Prof. *Siegfried Ochs* macht seinem Vornamen die höchste Ehre: in dem Eröffnungskonzert dieses Halbjahres erklangen unter seiner feurigen Leitung die von ihm vorzüglich für Chor gesetzten Volkslieder, darunter einige ganz wundervolle alte Lieder aus dem Mittelalter; aus der Taufe gehoben wurde in diesem Konzert ein Chorwerk des greisen Max Bruch, „Heldenfeier“, ein Werk, ganz in sich versponnen und dem Dichtworte getreulich folgend, chorisch prächtig gesetzt und gesteigert und klassisch in der einfachen Linie der Melodik. Nicht ganz ebenso günstig verlief das zweite Konzert des Meisterchores, das Beethovens Missa solemnis enthielt; zwar hielten sich Chor und Sänger (Frau Anna Kämpferts sieghaft strahlender Sopran muß eigens erwähnt werden!) auf der Höhe, aber Siegfried Ochs tat an diesem Abend (wenigstens in der Generalprobe, der ich beiwohnte) des Guten entschieden etwas zu viel: sein Feuereifer verführt ihn dann zu Rubatos und Accelerandos, die gerade für ein Werk, wie die Missa, nicht angebracht sind; daß die Arbeit des Chores als solche, was die Einsätze und die Ausdauer der Stimmen betrifft, tadellos war, soll dabei nicht verschwiegen werden; aber von einem Ochsschen Chor erwarten wir eben, verwöhnt wie wir sind, ganz Außergewöhnliches. Nicht nur musikhistorisch interessant war das erste Konzert der *Singakademie*, in dem Händels „Debora“ unter Prof. *Georg Schumanns* Leitung aufgeführt wurde; es stecken gerade in dieser Musik, und nicht bloß in den, freilich geradezu erschütternd machtvollen Chören, unvergängliche Werte, die übrigens in ihrem kriegerischen Geiste auch trefflich unserer Zeit sich anpassen. Der Chor der Singakademie bewältigte seine Aufgabe ebenso gut wie die Mehrzahl der Solisten, unter denen allerdings die Damen, darunter wiederum Frau Anna Kämpfert und Frl. Hilde Ellger, die Herren (Kammersänger Ludwig Heß und J. v. Raatz-Brockmann) noch überragten. — Einen breiten Raum nehmen die *Liederabende* ein; ein edler Wettstreit entwickelt sich unter den Sängerinnen: *Julia Culp* sang neben gemütvollen altniederländischen Volksliedern an ihrem zweiten und leider letzten Abend ausschließlich Hugo Wolfsche Lieder; sie interpretierte vielleicht die veredelten spanischen Ständchen noch ein wenig innerlicher, wolfischer als die geistlichen Lieder, aber wundervoll beseelt und musikalisch ohne Tadel gelangen ihr auch diese Wunderwerke eines gläubigen Gemütes. *Lula Gmeiners* Stimme ist zwar in der Mittellage schon etwas verschleiert, aber in der Höhe noch immer quellfrisch und blühend: vor allem aber geht Frau Gmeiner den Dichterworten mit einem Anteil nach, wie es nur eine ganz in ihrer Kunst aufgehende Frau und Künstlerin vermag. *Elena Gerhardt*, die dritte im Bunde der ganz großen deutschen Meisterinnen des Liedes, läßt sich die Pflege Robert Franzens angelegen sein, legt aber auch für die taufrische Lyrik des allzufrüh verstorbenen Erich J. Wolff eine mutige Lanze ein. Merkwürdig dünn gesät sind die Sänger, die geborenen Liedersänger. *Ludwig Wüllner* ist das ja nicht nur n o c h immer nicht, sondern er betont nun ganz offen die Doppelwesenheit seiner Natur, indem er am gleichen Abend Prosa (etwa Will Vespers blühend rhetorische Kriegslyrik) und Volkslieder vorträgt, d. h. aus dem Urgestein des Werkes herausmeißelt; so entfaltet sich dann sein eigenstes Talent am reichsten und ergiebigsten in Melodramen, etwa in dem schönen Heldensang, in R. M. Rilkes Weise „Von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke“ mit der Musik von K. v. Pászthory. — *Klavierabende* fanden bereits reichlich viele statt; ich wohnte u. a. *Wilhelm Backhaus'* erstem Abend bei, an dem der (übrigens als Feldgrauer erschienene) Pianist seinen weichen Anschlag und sein gereiftes Können in Schumanns Fantasie op. 17 erwies. Wenig erfreulich, weil allzu lehrhaft und nicht schumannisch improvisiert genug spielte *Walter Petzet* Schumanns drei Klaviersonaten. Dagegen hatten wir reinste und höchste Genüsse an dem zweiten Abend von den projektierten fünf, in denen *Artur Schnabel*, *Karl Flesch* und *Hugo Becker* die gesamte Kammermusik mit Klavier von Brahms zum Vortrag bringen. Es sei hier nur der Höhepunkt dieses Konzertes hervorgehoben, der bei dem Vortrag des H dur-Trios erreicht wurde; das Spiel der drei Künstler entrückte uns völlig der Welt, obwohl alle drei ihr virtuoses Wesen nicht ganz verleugnen können; aber diese Virtuosität dient dann eben letzten Endes doch wieder nur dem Kunstwerke, das ganz rein hervortritt . . . Was wollen neben diesem reich entfalteten Konzertleben die paar Neueinstudierungen im Königlichen und Deutschen Opernhause besagen? Es ist tief zu beklagen, daß kein Operntheater der Reichshauptstadt Uraufführungen wagt und sich von Provinzbühnen, wie etwa Breslau, beschämen läßt! So bildeten die „Kleinen Hauskomödien für Musik“, in denen der Schweizer Musikgelehrte Dr. *Erich Fischer* mit großem Geschmack Bruchstücke aus verschollenen klassischen Opern zu sehr liebenswürdigen kleinen Singspielen zusammenstellt, eine wahre Oase in der Wüstenei des Berliner Opernlebens. Besonders wirkungsvoll waren die Einakter „Ein Roman in der Waschküche“ aus Dittersdorfs Opern „Hieronymus Knicker“, „Die Liebe im Narrenhaus“ und „Der Schiffspatron“, sowie die auch textlich sehr flott gestaltete „Brennschere“ von Joseph Weigl.

Ueber einige andere Konzerte sendet mir mein Vertreter folgende Notizen:

Frau *Teresa Careño* ist ganz akademisch geworden; das gereicht den Klassikern nur zum Unsegen, während die Modernen durch diese Abklärung nur gewinnen. Ihre Technik ist aber immer noch auf der Höhe. — Einen herrlichen Abend veranstaltete *E. v. Dohnányi* und sein hochbegabter Schüler *Mischa Lewitzki*. Besonders gut gelang den beiden Künstlern Mozarts D dur-Sonate. Dohnányi ist schon als Techniker eine Spezialität; er verfügt über einen ganz entmaterialisierten Klavierton, der fast schon lauterster Saitenton ist; er ist der geborene Kammermusiker. — Einen schönen Verlauf nahm auch der Sonatenabend *Dohnányi-Vecsey*. Brahmsens G dur-Sonate wurde von den beiden ebenbürtigen Künstlern endlich einmal als sonniges Idyll gegeben, das es wirklich ist. — Als ein völlig ausgereifter Künstler steht heute bereits der Pianist *Edwin Fischer* da: er denkt so wenig ans Klavierspielen, daß er wie ein Zentaur mit dem Stoff verwachsen zu sein scheint. Am grandiosesten bewältigte er die Hammerklaviersonate von Beethoven: er ist der geborene Beethoven-Spieler. Jeder Ton ist technisch wie musikalisch aufs genaueste abgewogen, dabei ist alles von sonnenklarer Uebersichtlichkeit. — Im dritten Symphoniekonzert in der Volksbühne brachte *Oskar Fried* Liszts Faust-Symphonie ganz prachtvoll heraus; Fried will nicht durch ritardierende Luftpausen recht viel „hineingeheimnissen“, was ja nur den schönen sinnlichen Fluß (bei Liszt das Wichtigste!) stören würde, und er gelangt dadurch zur schönsten mystischen Wirkung des meist zu grüblerisch interpretierten Werkes. — In einem Symphoniekonzert des Blüthner-Orchesters führte *Paul Scheinpflug* aus einem, in der hiesigen Königl. Bibliothek entdeckten Manuskript, ein Mendelssohnsches Konzert für Orchester und zwei Klaviere in As dur aus dem Jahre 1824 auf. Das dreisätzige, leider etwas zu lang geratene Werk bildet eine willkommene Bereicherung dieser Literatur. Der gehaltvollste Satz ist der zweite, der eine schöne, volkstümliche Melodie verarbeitet, interessant ist auch der dritte mit zwei Fugen und einem Fugato. Der brillante Klaviersatz verrät schon den Meister, obwohl es sich um ein Jugendwerk handelt. **Artur Neißer.**

Kritische Rundschau.

Nürnberg. Ein Abend der „Nürnberger Konzertgruppe“ gewann durch die Mitwirkung Max Regers eine besondere Bedeutung, zumal zwei neue Schöpfungen Regers zu hören waren: eine Sonate für Klavier und Violine in c moll (op. 139) und die zweiklavierige Bearbeitung der Orchestervariationen über ein Thema von Mozart. Die Sonate zeigt im ersten Satze das gewohnte Gepräge der ersten Sätze der Regerschen Kammermusik, ein leidenschaftliches Ringen um die Freiheit weitgespannter Gedanken, dargestellt im Wechsel drängender Einzelgruppen und melancholischen Verharrens, ein Werden, dessen Frucht jedoch nicht in Erscheinung tritt, so daß der Satz, anders als z. B. der Eingangssatz der e moll-Sonate, den Hörer entläßt wie das Material zu Größerem, nicht Gegebenem. Auch das kurze Largo und das Scherzo bedeuten keine neuen Höhen des Meisters. Dagegen bringt das Finale, ein Variationensatz, klare und bedeutende, empfindungsreiche Musik. Hier gab auch Regers Partner, Horvath, sein Bestes. Die Klavierbearbeitung der Mozart-Variationen (Reger und Gabriele v. Lottner) klingt ausgezeichnet, fast überall wie ein Original; freilich wird man im Vergleich zu den zweiklavierigen Variationen über ein Beethoven- („Bagatellen“-) Thema diesen das weitere seelische Ausmaß zusprechen müssen. — Das Rosé-Quartett erweckte im Privatmusikverein mit Beethoven und vor allem mit Brahms begeisterten Beifall. Prof. Heinr. Schwartz und Frau spielten Mozarts Es dur-Konzert (für zwei Klaviere) sehr zu Dank. — Während das Konzertleben besonders durch die Einstellung der Abonnementskonzerte des Philharmonischen Vereines eine merkliche Beschränkung aus Rücksicht auf die Kriegszeit erfährt, ist die Oper, zumal seit der Rückkehr des Kapellmeisters Rob. Heger, nach Leistung und Tätigkeitsdrang fast unbeeinträchtigt. Die Erstaufführung von Massenets „Gaukler Unserer lieben Frau“ wurde augenscheinlich veranlaßt durch die Vorliebe des Direktors Kammersänger Pennarini für die Titelrolle, in der er an Orten früherer Wirksamkeit hervorragenden Erfolg geerntet hatte und die er in der Tat glänzend bemeistert; denn das Werk selbst enthält, bei allem achtbaren Können und künstlerischem Ernst, nicht so viel individuellen Wert, um ihm in der Zeit, die eine besondere Besinnung auf deutschen Werkgeist zur Ehrenpflicht macht, Reverenz zu erweisen. Die Oper „Litumlei“ von S. Rosegger, ein feinsinniges, nur etwas eklektisches Werk, brachte es zu einem schönen Achtungserfolge. Dr. *Hans Deinhart.*



KUNST UND KÜNSTLER

— Unter unseren Bildern finden die Leser der „N. M.-Z." heute die überaus fesselnde Nachbildung einer Photographie des ersten Joachim-Quartettes. *Karl Herner* war Violinist. Er lebte 1836—1906, war in Rendsburg geboren, hatte in Prag studiert und war weit umher gekommen, als er 1887 Kapellmeister am Hoftheater in Hannover wurde, wo er schon seit 1858 wirkte. Man kennt von ihm allerlei Lieder, Chöre, ein Ballett, Ouvertüren, Rezitative zum „Oberon" Webers. — Ueber *Bach* ist wenig bekannt. — *Bargheer* stammte aus Bückeburg, war Schüler Spohrs und auch Joachims selbst. Sein Leben fällt zwischen die Jahre 1831—1902. — *Anna Hegeler* in Oldenburg, eine Schülerin von M. v. Schillings, ist unseren Lesern keine Fremde mehr. Wir werden von der in fortschrittlicher Richtung schaffenden Künstlerin im Laufe der Zeit noch mehr Beilagen bringen. — Auch *Kurt Striegler* gehört seit einiger Zeit zu den Mitarbeitern unseres Blattes. Der Künstler ist Hofkapellmeister in Dresden.

— Im fünften Symphoniekonzert der Hofmusik in Darmstadt erschien *Erich Wolfgang Korngold* aus Wien als Solist. Seine von Felix v. Weingartner geleitete „Sinfonietta für großes Orchester" hatte starken Erfolg, und auch die „Sieben Märchenbilder für Klavier" fesselten das Publikum.

— Strindbergs „*Kronbraut*" ist von *Ture Rangström* als *Oper* vertont worden. Für den Text wurden nur die vier ersten Akte verwendet. Strindberg selbst hat, wie die „Frkf. Ztg." berichtet, dem Opernplane seinerzeit lebhaftes Interesse entgegengebracht und dem Komponisten die Anregung gegeben, alte schwedische Weisen zu verwerten.

— *Pfitzners* „Rose vom Liebesgarten" wurde in München neu einstudiert. Das neue Jahr wird der Hofoper außer den bereits genannten Neuheiten von Schreker und Korngold auch Kloses „Ilsebill" und Straußens „Salome" wieder bringen.

— *Johannes Doebber* hat seine Oper „*Franzosenzeit*" einer Ueberarbeitung unterzogen. Die erste Aufführung des Werkes in seiner neuen Gestalt erfolgte im Stadttheater in Halle. Der Erfolg war ein guter.

— *Licco Amar*, das frühere Mitglied des Marteau-Quartetts, ist zum zweiten Konzertmeister des Philharmonischen Orchesters in Berlin ernannt worden.

— In München spielte *Erika v. Binzer* von *W. Niemann* die in unserer Beilage zuerst erschienene „Singende Fontäne" und desselben Tondichters „Alhambra" unter großem Beifall.

— In *Köln* gab die Musikalische Gesellschaft einen *Ernst-Heuser*-Abend, der zu einem vollen Erfolge für den unseren Lesern nicht unbekannten Komponisten klangschöner und allgemein verständlicher Werke wurde. Modern gehaltene Klavierstücke (Aus Traumesland), Lieder u. a. lösten sich ab.

— *Alexander v. Fielitz* übernimmt auf letzten Wunsch Gustav Holländers die Leitung des *Sternschen Konservatoriums* in Berlin. Der Künstler wirkt bereits seit vielen Jahren als Direktor-Stellvertreter der Zweiganstalt des Sternschen Konservatoriums und als Lehrer am Institut. Durch die langjährige gemeinsame Arbeit mit Holländer ist Alexander v. Fielitz hervorragend geeignet, das Sternsche Konservatorium im Sinne Holländers weiterzuführen.

— Von Glucks 1742 für Venedig geschriebener Oper „Demetrio" hat Dr. Arend die für verloren gehaltene Anfangsarie des dritten Aktes „Jo sò qual pena sia" in vollständiger Orchesterpartitur in Upsala aufgefunden. Auf Veranlassung der „*Gluck-Gemeinde*" in *Dresden* ist diese auch musikalisch wertvolle und durch den motivischen Anklang an das Vorspiel der „Iphigenie auf Tauris" und die Händelsche Messias-Arie interessante Arie im Druck herausgegeben worden.

— Schon im Haydn-Jubiläumsjahre 1909 wurde die Musikwelt durch die Veröffentlichung zweier Original-Violinkonzerte von Josef Haydn überrascht. Es ist nun geglückt, abermals ein *unveröffentlichtes Violin-Konzert von Haydn* zutage zu fördern. Die soeben bei Breitkopf & Härtel erschienene Ausgabe dieses Konzerts mit Orchester ist, wie die Begleitung der beiden ersten, mit einem Cembalopart versehen, den Max Seiffert ausgeführt hat.

Zum Gedächtnis unserer Toten.

— Prof. *Gustav Holländer*, der nach langem schwerem Leiden in Berlin verstorbene Leiter des dortigen Sternschen Konservatoriums, war eine der versonnenen Musiknaturen, denen das Hervortreten an die laute, gleißnerische Oeffentlichkeit kaum in den Jünglingsjahren die rechte innere Befriedigung zu gewähren vermag. Zwar hatte auch er Virtuosenlorbeer geerntet, und zwar schon als Kind, zwar hat auch er Kunstreisen unternommen(Carlotta Patti war dabei seine Partnerin), aber auf die Dauer fühlte er sich doch als Virtuose ebensowenig wohl wie als Kammermusikspieler. So entschloß er sich dann, im Jahre 1895, den an ihn ergangenen Ruf als Direktor des Sternschen Konservatoriums anzunehmen. In den zwei Jahrzehnten seiner Direktionsführung brachte Gustav Holländer das alte Institut zu einer neuen Blütezeit. Der gute altberlinische, im besten Sinne altpreußische Geist herrschte in der Anstalt von neuem, seit Holländer sie leitete. Dieses Altberlinertum bedeutet eine schöne Mischung von strenger Zucht und dennoch gemütvollem Behagen an der Arbeit, wie sie gerade von einer Musikschule vorausgesetzt werden muß, um Dauerresultate zu erzielen . . . Durch sein joviales, geselliges Wesen wußte sich Gustav Holländer auch gesellschaftlich in Berlin eine ausgezeichnete Stellung und Verbindungen mit den führenden Musikern der Reichshauptstadt zu verschaffen und sie zu bewegen, seiner Anstalt als Lehrkräfte beizutreten. So lebt das Andenken des edlen Mannes und ausgezeichneten Pädagogen im Herzen seiner Schüler und seiner lehrenden Kollegen fort! *A. N.*

— Prof. Dr. *Gorg D. Pachtikos* ist in Konstantinopel, wo er seit Jahren lebte, gestorben. Er stammte aus Ortaköj in Bithynien, studierte in Athen Literatur und Musik, um sich dann später mit großem Eifer und Erfolge in der türkischen Hauptstadt der Förderung der Musik unter seinen griechischen Volksgenossen zu widmen. - Mit gründlicher Kenntnis der alten Musik verband der Forscher einen bedeutenden praktischen Sinn. Pachtikos war als Lehrer und Schriftsteller tätig. 1905 erschien der erste Teil seiner groß angelegten Sammlung griechischer Volkslieder. Das Werk ist nicht zu Ende geführt worden. 1912 begründete er die Zeitschrift „Musiki", die er bis zu seinem Tode leitete. Für das Musikleben Konstantinopels bedeutet der Tod Pachtikos' einen vorläufig wohl unersetzbaren Verlust.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— Der 245. Vereinsabend des *Richard-Wagner-Vereins Darmstadt* gestaltete sich zu einem Ehrenabend für *Arnold Mendelssohn*, von dem neben älteren neue Lieder (Lied in der Nacht; Mai; Zigeunermusik; Breite und Tiefe; Salomo; Auferstehung; De bange Vader; Ackersmann), die e moll-Sonate für Klavier op. 66 (durch *Else Kraus* gut gespielt) und das Streichquartett in D dur (op. 67), das Darmstädter Hofmusiker unter Führung des Hofkonzertmeisters *Ad. Schiering* vorführten, zur Wiedergabe gelangten.

— *Hermann Zilchers* „Deutsches Volksliederspiel" hat in München eine begeisterte Aufnahme gefunden.

— In Frankfurt a. M. hatte *Gerdt v. Bassewitz'* Märchenspiel „*Peterchens Mondfahrt*" einen starken Erfolg. Die anspruchslose, aber wirksame und gefällige Musik von Klemens Schmalstich trug das ihre zum Erfolge des Werkes bei.

— *Michele Eulambios* einaktige Oper „*Ninon von Lenclos*" hatte im Schweriner Hoftheater bei ihrer Erst- (nicht Ur-) Aufführung einen hübschen Erfolg, der nicht zum wenigsten der psychologisch feinen Dichtung Ernst Hardts zugeschrieben wird. Der Korr. der „Frkf. Ztg." nennt die Musik „antiquiert aber auch ein wenig artistisch stilisiert"; die Musik habe Grazie und Schwung, sie zeige Neigung zum Stile des Verismus, der jedoch abgeklärt und durch geschlossene Form gleichsam verdeutscht erscheine.

— Die vom Kasseler Hoftheater zur Uraufführung angenommene Oper „Eva" von *Georg Vollerthun* wurde zurückgestellt, weil durch den Stoff die religiösen Gefühle der Zuhörer verletzt werden könnten. Das Textbuch ist jetzt durch Paul Schwers einer Umarbeitung unterzogen worden, die jene Bedenken beseitigt hat. So heißt es. Warten wir ab.

— Die Wiener Volksoper nahm die Oper „Tell" von *Joseph Reiter* zur Uraufführung an. Das Textbuch von Max Morold ist glücklicherweise keine Bearbeitung des Schillerschen Dramas, sondern eine selbständige Umgestaltung des alten Sagenstoffes.

— *Frühlingsbilder*, drei Orchesterstücke von *Ewald Strässer*, fanden in Köln, unter Abendroth gespielt, vielen Beifall.

— *J. Weißmanns* „Phantastischer Reigen" wurde in Krefeld mit starkem Beifalle aufgenommen.

— *Otto Neitzels* Männerchöre „Priesterwald" und „Vaterland" hatten bei ihrer Uraufführung in Berlin (Lehrergesangverein) großen Erfolg.

— *Arnold Schönbergs* symphonische Dichtung „*Pelleas und Melisande*" hatte, wie aus New York berichtet wird, anläßlich der vor einigen Tagen stattgehabten beiden Aufführungen im Philharmonischen Konzert unter Leitung *Joseph Stranskys* einen ungeheuren Erfolg. Die New Yorker „Staats-Zeitung" schreibt: „Stransky hat uns mit einem neuen Werke bekannt gemacht, das zum Interessantesten der letzten Jahrzehnte gehört . . . Die Eindringlichkeit des polyphonen

Gestaltens und die Kunst der Kontrapunktik in ‚Pelleas und Melisande' sind nur mit der genialen Orchestrierung und den wahren Orgien an klanglichem Wohllaut zu vergleichen. Gespielt wurde das Werk mit dem ganzen Klangzauber der Philharmoniker. Stransky hat in der so kristallklaren und dabei so vielfältig farbigen Herausbringung dieses Werkes eine wirkliche Großtat vollführt. Die Komposition imponierte dem Publikum, wenn sie auch nicht durchweg reines Genießen ausgelöst hat, durch ihre brennenden Farben, die genialische Art und Weise ihres Aufbaues und der meisterhaften Durchführung."

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Das Königl. Konservatorium in Stuttgart verschickte seinen 57. und 58. Jahresbericht. Beigegeben sind Bilder von *C. Eisenlohr*, dem verdienten Schatzmeister, und *Adolf Benzinger*, der im Dezember 1914 in Rußland gefallen ist. „In ihm wurde uns ein ebenso feinsinniger Künstler als auch außerordentlicher Lehrer entrissen. Das Konservatorium hatte Ursache in besonderem Maße stolz auf ihn zu sein, da er seine musikalischen Studien hierselbst betrieb und vollendete. Adolf Benzinger war der geborene Lehrer — ein Mann, der nicht nur lehrte, sondern seinen Schülern Werte gab, welche der bloße Unterricht zu schenken nicht in der Lage ist." Der Unterricht an der altberühmten Anstalt hat sich trotz der Nöte der Zeit in zufriedenstellender Weise durchführen lassen.

— Die badische Regierung fordert von den Landständen einen einmaligen *Zuschuß zum Betriebe des Hoftheaters in Karlsruhe* in Höhe von 200 000 M., weil das Hoftheater in den letzten zehn Jahren einen jährlichen Zuschuß von der Krone in Höhe von 350 000 M. erforderte, der sich 1913 noch steigerte und für 1914/15 auf 700 000 M. berechnet wird. Eine Beschlußfassung über die Anforderung von 200 000 M. wurde aber schließlich noch ausgesetzt, da man der Großherzogl. Zivilliste nahelegen will, mit der Stadt Karlsruhe in Verhandlungen über Gewährung eines Zuschusses einzutreten.

— Mit Verwendung der von W. v. Moellendorff (Berlin) erfundenen „Klaviatur für ein Tasteninstrument mit Vierteltönen" hat *Otto Pappe* (Harmonium-Bauanstalt Berlin) ein bichromatisches Harmonium fertiggestellt.

— In der öffentlichen Gesamtsitzung der „Königl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften" am 14. November hielt Professor v. Oettingen, wie die „Z. f. d. I." meldet, einen Vortrag über *Instrumente mit reiner Stimmung*. Er beschrieb zunächst die von ihm schon 1865 aufgestellte Buchstabentonschrift. Sie gewährt eine Uebersicht der Beziehungen aller durch reine Intervalle bestimmten, ins Instrument aufzunehmenden Töne. Die Reininstrumente sollen getragene Sachen zu Gehör bringen, so wie sie auch von Spielern der Streichinstrumente empfunden und von Sängern ohne Begleitung von Tastinstrumenten angegeben werden. Das Spielen auf dem Reininstrument ist nicht allzu schwierig, und eine mäßige Kenntnis der Theorie befähigt schon zur Beherrschung des Instrumentes. Ein Feld von 53 Tönen bildet die Grundlage aller Instrumente und gestattet eine unbegrenzte Modulation in Richtung fortschreitender Quinten. In Richtung der Terzen hängt die freie Modulation von der Zahl von Zungensätzen ab, die man ins Instrument hineinbauen will. Es gibt zwei Arten von „Tongeweben", die man zugrunde legen kann, und da die Anordnung der Töne der Tonordnung entspricht, so können zwei Arten von Instrumenten gebaut werden. Praktisch unterscheiden sie sich nur wenig voneinander, aber rein theoretisch bieten sie beachtenswerte Unterschiede dar. Den Hochschulen der Musik werden vier verschiedene Instrumente empfohlen mit je 35, 47, 59 oder 71 Tasten in der Oktave, und zwar sind die mit je 35 und 59 Tasten nach dem System des Quint-Terzen-Gewebes, die mit je 47 und 71 Tasten nach einem Quint-Sexten-Gewebe auszubauen. Die Anwesenden wurden aufgefordert, das im Jahre 1914 in Stuttgart fertiggestellte Instrument in der Wohnung des Redners sich anzusehen, wo weitere Erläuterungen gegeben werden können.

— Am 11. November waren es 75 Jahre, daß *Franz Liszt* den Pensionsverein für Orchestermitglieder des Stadttheaters in *Hamburg* begründete.

— An dem von *Emil Kühns* geleiteten *Konservatorium* in *Königsberg i. Pr.* sind *Unterrichtskurse für erblindete Kriegsteilnehmer* eingerichtet worden. Der Unterricht ist unentgeltlich. Von Königsberg aus kann sich naturgemäß diese Fürsorge nur auf die erblindeten Krieger erstrecken, die sich in ostpreußischen Lazaretten befinden oder in Ostpreußen beheimatet sind. Eine ähnliche Organisation ist überall im Reiche zu wünschen. Hoffentlich treten die leitenden Musikbildungsanstalten der Frage so rasch wie möglich nahe.

— „Erlaubnisschein zu öffentlichen Darstellungen und Belustigungen. Der Herr *Willy Burmester* dahier darf am 11. Dezember 1915 in dem Frankfurter Hof von 8 bis 11 Uhr Violinkonzert ohne Trommel und Pauke abhalten. Die vorgeschriebene Stempelgebühr ist erhoben und verwendet worden. Dieser Schein ist vor Beginn der Veranstaltung auf dem Polizei-Bezirk vorzuzeigen. Es darf nur ein dem Ernst der Zeit entsprechendes Musikprogramm ausgeführt werden. Das Polizei-Amt. Mainz, 26. November 1915 (Name unleserlich.)" Herr Geheimer Hofrat Prof. Burmester wird eine Mordsfreude gehabt haben, als er dies Papier erhielt.

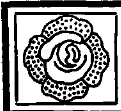
— Die „Münch. N. Nachr." berichteten dieser Tage über das *Musik- und Theaterarchiv Otto Kellers* in München (Barerstraße 74), das, im Juni 1876 begonnen, heute zu einem gewaltigen Bestande wertvoller Nachrichten angewachsen ist. Das Archiv ist der allgemeinen Benützung zugängig.

— Ein *Brahms-Fest* in San Sebastian (Spanien) veranstaltete mit dem Philharmonischen Orchester (Madrid) und dem Chore des Orfeon Donostfarra *Fernandez Arbos*, der bei Joachim in Berlin seine Ausbildung erhielt und eine Zeitlang Konzertmeister des Berliner Philharmonischen Orchesters war. Aufgeführt wurden die Symphonien, die beiden Klavierkonzerte, das Violinkonzert, das Doppelkonzert für Violine und Violoncello, das Deutsche Requiem und die Haydn-Variationen. Aufführung und Aufnahme waren glänzend.

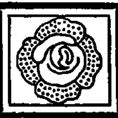
— *W. van Hoogstraten*, der mit seiner Frau *(Elly Ney)* und *Fritz Reitz* seit dem letzten Herbste konzertierend reist (das Trio gab überall Brahms-Abende), schreibt der Schriftleitung aus Amsterdam: Dadurch, daß Brahms in Holland noch immer angefeindet wird, hatten wir mit unserem vier Abende umfassenden Brahms-Zyklus keinen leichten Stand. Die Kunstzeitschrift „De Hofstad" (Haag) schreibt z. B.: „Brahms hat viele Feinde, ich glaube nicht, daß sie zugegen waren. Das ist zu bedauern, denn sie würden durch die vier Brahms-Abende des Elly-Ney-Trios bekehrt worden sein." Dem Brahms- und deutschfeindlichen Kritiker des „Telegraaf" haben wir den Zutritt zu den Abenden in Amsterdam verweigert, weil die Bevorzugung von Brahms in den Programmen meiner Frau ihn veranlaßte, seine Brahms-Wut auf die Person meiner Frau zu übertragen. Dennoch schrieb er wieder voller Gift gegen Brahms und seine Interpretin einen Artikel, dessen Schluß lautet („Telegraaf", 18. November 1915): „Daß Frau Ney-van Hoogstraten eine Brahms-Demonstration gibt, verwundert mich in keiner Weise. Brahms ist ihr (der Deutschen) nationaler Komponist, schrieb sein Triumphlied auf 1870 und wird seit langem sehr deutlich für die deutsche Politik ausgeschlachtet." Das holländische Publikum hat durch volle Häuser und große Ovationen (siehe „Handelsblad" 30. November 1915) demonstrativ bewiesen, daß die Brahms-Sache gesiegt hat. Der Brahms-Zyklus des E. Ney-Trios wird auch in den großen Städten der deutschen Schweiz wiederholt werden.

* * *

Musikbeilage zu Heft 7 bringt als erstes Stück eine Neuheit von *Walter Niemann* in Leipzig, dem feinsinnigen, in romantischen Bahnen wandelnden Tondichter, und ein reizvolles Bruchstück aus *Wilhelm Maukes* Oper „Fanfreluche", dessen Abdruck wir der Erlaubnis des Verlages Drei Masken, München, verdanken. Ueber Mauke als Tondichter wird demnächst — die Beilage war ursprünglich als Zugabe zu dem Aufsatze gedacht — Dr. G. Kaiser berichten. Wir hatten vor kurzem in Stuttgart die Freude, privatim neue Orchesterwerke des Münchener Künstlers zu hören. Mauke ist einer von denen, die uns viel zu sagen haben, seine Goldsymphonie wie sein Sursum corda und die Romantische Symphonie sind Zeugen ebenso gewaltigen Könnens wie tiefer und reicher Phantasie. Wo aber sind die Konzertleitungen, die sich solcher Werke von außerhalb des Ringes der Anerkannten Stehenden annehmen? O du heiliger deutscher Idealismus!



Roman-Beilage der Neuen Musik-Zeitung



Schicksal.

Roman von LIZZIE LANDAU.

(Fortsetzung.)



Klavierfinger haben Sie ja gerade nicht," meinte er dann, indem er ihre Spannungen aufmerksam betrachtete, „aber mit Fleiß läßt sich viel machen. Na, zeigen Sie mir mal, was Sie können." — Gerda machte sich zitternd an das Rondo Capriccioso von Mendelssohn, das ihr gewöhnlich gut gelang. Natürlich beeinträchtigte sie die Furcht, und ihr Spiel klang unfrei und kindlich.

„Danke," sagte er, als sie fertig war. „Das muß natürlich etwas anders ausschauen. Sie werden also, wie jeder Schüler, der bei mir eintritt, von vorn anfangen und mindestens vierzehn Tage lang nur Uebungen und Tonleitern machen." Darauf entließ sie Professor G., indem er ihr die Uebungen von Pischna zuteilte.

Auf Gerdas Stundenplan wurden noch andere Stunden, wie Theorie, Ensemblespiel gesetzt und sie konnte das Konservatorium mit dem Gefühl verlassen, reichlich ausgefüllte Tage zu haben. Sie ging durch die friedlichen, sonnigen Straßen heimwärts, es war ihr neu, eine fremde Stadt so allein zu durchwandern, wie sie sich überhaupt in ihrer Selbständigkeit seltsam vorkam.

Das Mittagessen verlief in sehr angeregten Gesprächen. Jede berichtete von ihrem neuen Stundenplan und Frau v. Hilgers beteiligte sich in ihrer mütterlichen Art an der Unterhaltung.

Hernach übte Gerda bis zur Bewußtlosigkeit, wie es ihrer intensiven Natur entsprach.

So verging der erste Tag und sehr ermüdet begab sie sich früh zur Ruhe.

Obwohl viel Neues auf sie einstürmte und sie ihre Aufnahmefähigkeit erst stählen mußte, wirkte die gewisse Eintönigkeit, die eine regelmäßige Beschäftigung mit sich bringt, sehr wohltuend auf Gerda. Sie war zu müde und in Anspruch genommen, um die Last des Daseins so schwer zu empfinden wie in Berlin. Etwas Besseres konnte ihr nicht widerfahren, als nicht erst zur Besinnung zu kommen, sondern immer nur an das Nächstliegende denken zu müssen.

Sie lernte sich konzentrieren und träumte fast gar nicht mehr. Ihre reich veranlagte Natur schien endlich ihren Stützpunkt gefunden zu haben.

Auch die vielen fremden Menschen, die meistens heiter waren und ihr harmlos entgegentraten, machten ihr das Leben leichter, ihre Gedrücktheit schwand. Das einzige, was ihr im Anfang nicht zusagte, waren die stundenlangen technischen Uebungen, sie mußte sich mit Gewalt zur Aufmerksamkeit zwingen. Dann gelang es ihr, die Technik als Selbstzweck anzusehen und den spröden Stoff gleichsam zu überwinden. Und der Erfolg stellte sich ein, ihre Mühe ward belohnt.

Gerda hatte den roten Faden gefunden, der sich durch jegliches Beginnen ziehen muß, wenn dasselbe ein lebensfähiges Ganzes werden soll, alles gewann Gestalt und Farbe und wurde ein bewußtes Schaffen, nur das allerletzte träumte sie hinzu und sie spann die Triller gar fein und silbern, war es wie Vogelsang in der Früh? Sie wußte es nicht, sie wußte nur, daß es ihr unvergleichlich hell klang, während die Läufe rieselten wie schimmerndes Wasser und das Melos weich und glänzend wurde wie tiefroter Sammet oder mitunter auch wie ein köstliches sattes Gold. — Das war die Technik! und in nächster Nähe winkte das „Wohltemperierte Klavier". Gerda hatte bereits früher einen Blick in diese Wunderwelt getan und nun freute sie sich auf das Studium, wie das Kind auf den Weihnachtsbaum.

Professor G. war auch ein besonders anregender Lehrer, der die trockensten Uebungen interessant zu gestalten vermochte. Er ging von dem richtigen Standpunkt aus, daß ohne Technik nichts zu erreichen war, und darauf arbeitete er mit aller Kraft hin.

In seiner Klasse waren einige sehr begabte Schüler, besonders ein fünfzehnjähriges Mädchen erregte in hohem Maße das allgemeine Interesse. Hilde Stechow war eine kleine Leipzigerin, die von frühester Jugend auf nichts anderes träumte als Musik. Sie machte es schon jahrelang möglich, trotz ihrer Schulstudien vier Stunden täglich zu üben und ihr emsiger Fleiß, gepaart mit ihrem großen Talent, hatte die schönsten Früchte gezeitigt. Wenn man bei einem Geschöpf den Eindruck haben konnte, daß es unter einem günstigen Stern geboren sei, so war es bei Hilde, alles gelang ihr, flog ihr gleichsam an, sie war mit der Intuition des Genies begabt, das alles errät, was die anderen erst mühsam erlernen müssen, auch hatte sie diese selbstverständliche Rücksichtslosigkeit, unbeirrt und gerade ihres Weges zu gehen, die nur außergewöhnlich befähigten Menschen gegeben ist.

Von diesem Kinde fühlte sich Gerda sehr angezogen, nun kam noch dazu, daß Hilde hübsch war und Gerda stets für hübsche Menschen viel übrig hatte, so bildete sich zwischen den beiden Mädchen eine Freundschaft, die mit der Zeit sehr herzlich wurde. Gerda fand zu ihrer Freude heraus, daß Hilde in ihrem Wesen durchaus nichts Ueberschwengliches oder Exaltiertes hatte, sondern vielmehr sehr gesund veranlagt war. Das realistisch Normale sagte ihr, Gerda, immer zu, es bildete das Gegenstück zu ihrer stark idealistischen Natur.

Mit ihren übrigen Mitschülern stand sie auf keinem besonders freundschaftlichen Fuße, jene brachten ihr die vertrauliche Kollegialität entgegen, die sie schon an den Pensionärinnen nicht schätzte, weil sie ihr wesensfremd war.

In der Pension trat ihr vorerst nur Frau v. Hilgers etwas näher.

Die Sonntagabende in der Schulstraße wurden Gerda besonders lieb; es war Sitte, kleine Konzerte zu veranstalten. Vor Jahren hatte eine künstlerisch besonders begabte Pensionärin die Anregung dazu gegeben und seitdem war die Sitte aufrecht erhalten worden. Man putzte sich etwas mehr als sonst und nach den Darbietungen wurden Limonaden und Süßigkeiten herumgereicht — zu den letzteren steuerten nicht selten die Mädchen bei. Ein bestimmtes Programm wurde nicht festgesetzt, sondern jede spielte oder sang, was ihr gerade einfiel — das gab diesen Zusammenkünften ein nettes, harmloses Gepräge. Außerdem konnten diejenigen, die Bekannte hatten, dieselben mitbringen, so daß sich mitunter eine ganz zahlreiche, lustige Gesellschaft bei Frau v. Hilgers einfand.

Zehntes Kapitel.

Gerda war jetzt schon zwei Monate in Leipzig — der November hatte seinen Einzug gehalten und in vier Wochen standen die Weihnachtsferien vor der Türe. —

Professor G. war mit den Fortschritten seiner neuen Schülerin sehr zufrieden und auch ihre Zuversicht wuchs — jetzt scheute sie sich nicht mehr vor dem Vorspiel, während sie anfangs am liebsten gleich losgeweint hätte, wie damals in jener Tanzstunde, als sie keine Freundin hatte.

Und dann kam ein Tag, an welchem die stille geschäftige Studienwelt Gerdas zusammenstürzte wie ein morsches Gebäude, aber sie wurde dessen nicht gewahr, sie sah nur ihren Märchenprinzen, sie sah und staunte und liebte und alles andere versank lautlos. Aber er war auch schöner als der schöne stumme Fischkönig und schöner noch als der herrliche Königssohn der armen kleinen Seejungfer: denn sein Antlitz war die Vollkommenheit selbst, sein Auge ein tiefdunkelblauer Meeresspiegel, und um seine Lippen ging ein Lächeln versonnen und rätselhaft . . .

Gerda sollte in der Ensemblestunde mit Ralph Eschenbach spielen; erst war sie so betroffen, daß sie die Töne kaum anzuschlagen vermochte, dann aber siegte die Sonnigkeit des Werkes wie die Kunst ihres Partners und zogen sie ganz in wunschloses Glück hinein. Neue Keime, feine zarte Triebe, die lange geschlummert hatten, erwachten, rankten sich um ihre Seele und stillten zeitweilig das jäh aufschießende Fremde; aber nach dem letzten Tone war der musikalische Bann gebrochen, das neue seltsam Heiße loderte wieder auf. Zitternd vor Aufregung verließ sie das Konservatorium, zitternd stand sie in ihrem Zimmer — was war denn geschehen? Gar nichts und dennoch . . . Sie konnte ihre Gedanken nicht mehr sammeln, unruhig ging sie in ihrem Zimmer auf und ab — jetzt sollte sie üben und wäre doch am liebsten noch einmal hinausgelaufen, in die Straßen oder ins Freie, gehen, laufen mit dem, was sie im Herzen trug, alles, bloß nicht still sitzen. Aber ihre Gewissenhaftigkeit siegte und sie trat an ihr Instrument: doch die gewohnten Skalen blieben aus, unruhig flogen ihre Finger über die Tasten, ein ungestümes Thema entwickelt sich, mit heftigen pochenden Schlägen. Gerda ist wieder in der Welt ihrer Kindheit, die Phantasien schlingen sich ineinander, aber nichts Befreiendes liegt darin, nur wildes Verlangen, trotziges Begehren in düsterem Moll; als Kind löste sie solche Bilder hell und freundlich auf, jetzt herrscht nur Dunkelheit und Glut. Sie rast über die Klaviatur, es ist, als ob sie auf flüchtigem Roß durch die Nacht saust, und nun ein unheimlicher Akkord und Gerda bricht ab, sie ist ihrer Natur gerecht geworden und beginnt mit ihren Trillerübungen.

Am Abend starrt sie ruhelos in das undurchdringliche Dunkel, ihre Pulse hämmern, hin und her wirft sie sich.

Dann empfindet sie ein Wiegen und Wogen, sie sitzt in einem Nachen, rings um sie herum perlt durchsichtiges Wasser, und im Nachen sitzt auch Ralph, streckt ihr seine Hände entgegen und lächelt sein sinnendes Lächeln. Sie will seine Hände fassen, da steht er plötzlich in der Flut, die ihn leise umrieselt. Und immer lächelt er sie an, unergründlich und liebevoll zugleich, und der Nachen zieht weiter mit Gerda, wohin, weiß sie nicht: „Dahin, dahin, wo ihn kein Auge mehr erreichen kann," sagt eine Stimme, und sie wacht auf . . .

Ralph v. Eschenbach, das jüngste Kind seiner verwitweten Mutter, hatte auf seinen Wunsch sein Münchener Heim verlassen, um in Leipzig Musik zu studieren; sie ließ ihn ungern ziehen, trotzdem er nie krank, nur zeitlebens zart gewesen war. Er gehörte zu jenen Menschen, denen ein jeder liebevolle Fürsorge entgegenbringen möchte, zu jenen Menschen, die immer und überall die Lieblinge ihrer Umgebung werden, die ein geheimes Anrecht auf alles Schöne in der Welt zu haben scheinen, weil das Leben ein heimliches Unrecht an ihnen sühnen möchte. So war er zwanzig Jahre alt geworden, wurde verhätschelt und geliebt, ohne wieder zu lieben. Nicht daß er seiner körperlichen Schönheit halber in Selbstkultus aufging oder daß er kalt war, es lag aber auf ihm ein Schleier der Unberührtheit, den keiner zu lüften vermochte, er lag auf ihm wie das sinnende Lächeln um seine Lippen, das Lächeln, das sonst nur um den Mund Krankgewesener zu finden ist, die jede Stunde für ein neues Geschenk halten. Ralph war treu, anhänglich und liebreich, aber nie leidenschaftlich: seine eigene Schönheit war ihm eben so selbstverständlich wie seine Liebe zur Musik oder seine verfeinerte Kultur. Und diesem Ralph war nun Gerda rettungslos verfallen, ohne ihn zu kennen, ohne daß er auch nur einen Finger gerührt hatte, ihre Neigung zu gewinnen.

Zunächst war er sich ihrer Gefühle gar nicht bewußt, er war es ja auch nicht anders gewohnt, als daß ihm die Herzen entgegenflogen, dann fiel sie ihm auf durch ihr stilles sinniges Wesen und ihrer Intensität beim Musizieren. Ihre großen graubraunen Augen leuchteten immer, wenn seine Blicke sie streiften, und wenn er sie anredete, errötete sie bis in den feinen Hals hinein. Was sie sagte, war durchdacht und nicht alltäglich, so daß er sie öfters ansprach.

Seitdem ging Gerda wie auf Wolken, jeder Tag war ihr ein Ereignis, für die zehn Minuten, die Ralph plaudernd mit ihr verbrachte, hätte sie ihr halbes Leben gegeben.

„Wäre es eigentlich sehr unschicklich, wenn ich Sie nach Hause begleitete," fragte er einmal — ein heißes Glücksgefühl durchrieselte Gerda, aber sie wußte keine Antwort. „In Berlin würde ich es nie wagen, Ihnen meine Begleitung anzubieten, aber hier sind Sie ja auch Studentin," fuhr er lächelnd fort.

„Zu Hause gehe ich nie allein," antwortete sie.

„Ist es Ihnen peinlich?" Er blickte sie durchdringend an, sie verneinte mit einer Kopfbewegung. Da nahm er ihr die Mappe ab; zu sagen fand sie an dem Tage nichts, kaum daß sie seinen Reden folgen konnte, sie wollte ja auch nichts weiter, als ihn anschauen.

In der Pension zermarterte sie sich dann das Gehirn mit der Frage, ob er sie wohl langweilig gefunden hätte . . . es war ein leidiger und doch schöner Zustand. In dieser Nacht träumte sie von endlosen seligen Spaziergängen. Der nächste Tag bewies ihr, daß sie ihm nicht langweilig gewesen, denn er bat wieder, sie begleiten zu dürfen, und wieder fehlte es ihr an Gesprächsstoff, weil sie allzusehr in ihn versunken war. Ihre Schweigsamkeit schien ihn indessen nicht zu stören, er empfand sie im Gegenteil als vollkommenes Einverständnis. Bald fragte er nicht mehr, der gemeinschaftliche Rückweg wurde ihm zur lieben Gewohnheit, ihr zum täglichen Erlebnis. Keine anderen Begebenheiten hatten nunmehr für sie Gültigkeit, sie bereitete Gespräche für ihren Gang vor, alles wollte sie ihm erzählen, alles mit ihm teilen, und dann, wenn es so weit war, vergaß sie die Hälfte von dem, was sie sagen wollte; aber die trüben, vorwinterlichen Straßen kamen ihr schön vor und der rauhe Wind weich. Als sie dann wieder in ihrem Stübchen saß, zehrte sie an ihrem Zusammensein, rief sich seine Worte, seine Blicke zurück, berauschte sich an diesen Erinnerungen.

„Waren Sie schon in der Thomaskirche?" fragte er eines Tages. Gerda verneinte. „Ich finde Karl Straube eigentlich zu modern, er verblüfft vorerst geradezu mit seiner glänzenden Technik."

„Ich dachte, daß die Orgel von vornherein einen getrageneren Stil erfordert."

„Gewiß, aber die neue Schule hat doch schon eine große Virtuosität eingeführt, in welcher sich gerade Straube besonders auszeichnet — er ist doch ein genialer Musiker und will augenscheinlich neue impressionistische Wege bahnen." Gerda schwieg, so weit war sie in der Musik noch nicht, sie lebte in ihr, nahm aber bis jetzt Kunst und Künstler kritiklos entgegen. „Sie müssen unbedingt Straube hören," fuhr Ralph fort, „jemand, der in Leipzig Musik studiert, muß die Stätte kennen, die der große Bach durch sein Wirken geheiligt hat. Heute nachmittag ist dort ein Konzert, kommen Sie doch hin, schon allein um sich zu bilden, Sie werden um einen Genuß reicher sein!"

„Ich muß aber noch üben," wendete Gerda ein.

„Seien Sie nicht so pedantisch, das können Sie auch später tun." Gerda zögerte. „Nehmen Sie sich eine Pensionsgefährtin mit," meinte er lächelnd, „und seien Sie pünktlich."

Gerda war in der größten Aufregung, es gab nichts, was ihr lieber gewesen wäre, als mit Ralph ein Konzert zu besuchen. Aber war es wohl schicklich? Er selber schlug ihr vor, sich begleiten zu lassen, wie zart er war, wie vornehm und selbstlos, denn daß er lieber mit ihr allein ging, war ja natürlich . . . darum durfte sie auch nicht kleinlich sein, sie war ja schließlich in Leipzig, um der Kunst zu leben — und sie erschauerte im Gedanken an die bevorstehende Freude.

„Wo wollen Sie denn hin?" fragte Frau v. Hilgers erstaunt, als Gerda bat, von der Teestunde dispensiert zu werden.

„In die Thomaskirche, um Straube zu hören," antwortete diese prompt. — „Soll ich Sie begleiten?" Ein mütterlicher Blick streifte Gerda bei der freundlichen Frage.

„Ich habe eine Verabredung," warf diese mit gespielter Gleichgültigkeit hin und verließ das Zimmer — ihrer offenen Natur widerstrebte es, sich zu verstellen.

Im ganzen war sie viel lebendiger geworden, heute zeigte sie sich zum ersten Male seit langer Zeit still und verdrossen, zum Erstaunen ihrer Gefährtinnen. Frau v. Hilgers berührte den Vorfall mit keinem Worte, trotzdem fühlte Gerda, daß sie beobachtet wurde. Nach Tisch übte sie, dann machte sie sich mit klopfendem Herzen bereit, zog ihr hübschestes Schneiderkleid an und setzte ihren kleidsamsten Hut auf. Gleichzeitig mit Ralph kam sie an. Straube saß bereits an der Orgel, als sie den hohen Raum betraten, und kaum saßen sie, da rauschte ihnen die a moll-Fuge entgegen — erschauernd ließ Gerda das Wunderwerk auf sich wirken —, dann kam eine Kantate, von den Thomanern gesungen und von Straube so herrlich begleitet, daß es sie anmutete, als walte Altmeister Bach seines Amtes wiederum selber, um die Menschheit aus ihrer Armseligkeit hinauszuheben in das Reich des Schönen und Hohen.

Schon durch das emsige Studium des Wohltemperierten Klaviers hatte sich Gerda in Bach eingelebt; daß er der Bahnbrecher war, der Riese, der alles überragte und Jahrhunderte vorausgeeilt war, wußte sie — seine Kunst schien ihr bis jetzt wie ein großer Dom, der ruhig dasteht in reinem architektonischem Ebenmaß oder wie die Cheopspyramide, ein Denkstein der Ewigkeit. Durch diese Kantate lernte sie erst die echte Menschlichkeit des größten Tonsetzers kennen; der Thomaskantor barg die ganze Welt in seiner Kunst: Leidenschaft, Glück, Trauer, alles stürmte in dieser Musik auf sie ein und erfüllte sie mit einem unvergleichlichen Glücksgefühl. Ihr war, als hätte sie ein großes weihevolles Geschenk erhalten, so reich erschien sie sich urplötzlich und dabei allem Irdischen entrückt.

Als die Orgel schwieg, kam sie wieder zu sich und blickte ihren Nachbarn an: Ralphs Augen hatten einen feuchten, fast überirdischen Glanz und ruhten mit einem zu Herzen gehenden Ausdruck auf ihr. Gerdas musiktrunkene, liebebedürftige Seele schwoll, da drückte er mit einem unsäglich gütigen Lächeln ihre Hand, erhob sich und zog sie mit sich fort und Gerda merkte, daß alle Leute aufstanden und hinausgingen. Bewußtlos folgte sie ihm, draußen gab er ihre Hand frei und sagte schonend: „Wir wollen langsam gehen, damit Sie wieder zu sich kommen können!" Gerda erwiderte nichts, zitterte aber so, daß sie unfähig war, weiter zu gehen; sorglich nahm er ihren Arm, führte sie wieder ins Innere der Kirche zurück und nötigte sie, sich hinzusetzen. Es war kein Mensch mehr drin, doch die Luft hing schwer und beklommen, und Gerda saß in sich gekauert auf der Bank und bebte noch immer. Beruhigend streichelte er ihre Schultern und sagte leise: „Es ist schön, aber schmerzhaft, die Musik so zu lieben!" Und sie sagte immer nichts, eine Weile ließ er sie so, dann flüsterte er: „Sie müssen jetzt nach Hause gehen." Sie schreckte zusammen, erhob sich mechanisch und ging wie eine Nachtwandlerin neben ihm bis zur Pension. Kein Wort wurde zwischen ihnen gewechselt. „Gute Nacht," kam es dann von seinen Lippen, ihre Hände fanden sich, lösten sich und er war in der Dunkelheit verschwunden.

Gerda stand noch eine Zeitlang vor der Haustür, dann ermannte sie sich und klingelte. — Von nun an befand sie sich in einer Art fiebrigen Traumverlorenheit, die ihre Lebenswerte von Grund aus umwälzte. Sie fürchtete und ersehnte jede Stunde, aber die Stunden tauchten aus ihrer grauen Frühwinterlichkeit auf und sanken still wieder in dieselbe zurück, ohne daß sich etwas Sonderliches ereignete, ohne daß sich das ereignete, was ihre Seele erharrte. In ihr hatte sich ein wahres Rankwerk von Wünschen gebildet, das nichts mehr gemein hatte mit dem wesenlosen Sehnen ihrer Kindheit.

(Fortsetzung folgt.)

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart. Schluß des Blattes am 21. Dez. Ausgabe dieses Heftes am 6. Jan., des nächsten Heftes am 20. Januar.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden **nicht** beantwortet.

E. A. in D. Dafür, daß der betr. Teil fehlt, kann doch die Schriftleitung nichts! Schreiben Sie gefl. selbst an Prof. S., der dann vielleicht das Thema wieder aufgreift.

Dr. P. S. in A. Ja, verehrter Herr Dr., jeden Wunsch können wir doch unmöglich erfüllen. Und wo kämen wir in den Kriegszeiten hin, wenn wir auch das noch bieten wollten!

K. M. in D. Kunstunterrichtsbriefe halten wir für ein Unding. Ohne tüchtigen Lehrer gibt es keine ordentliche Grundlage. Lebendiger Verkehr, Wechselwirkung von Lehrer und Schüler ist, wenn auch nicht alles, so doch eine Hauptsache.

Kunst und Unterricht

Verantwortl. Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck u. Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVII. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1915 bis September 1916) 8 Mark.

1916 Heft 8

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Von Hans Pfitzner, dem Wesen der Kunstbetrachtung und der deutschen Szene.

Unkritisches und Rhapsodisches von PAUL MARSOP.

I.

Im Verlage der „Süddeutschen Monatshefte", der kernigen, in unerschütterlicher Redlichkeit stets offenherzig-entschiedenen, ganz von idealem deutschen Zukunftsgeiste erfüllten Zeitschrift hat Hans Pfitzner ein Buch mit dem Titel „Vom musikalischen Drama" erscheinen lassen. Auf dem Gebiete der ästhetisch-kritischen Betrachtungen über die vom Orchester gestützte Szene das Bedeutsamste, wenn nicht das einzig Bedeutsame, das der Oeffentlichkeit übergeben wurde, seitdem Richard Wagner in den „Bayreuther Blättern" zum letztenmale das Wort ergriff. Jeder Musiker, jeder Kunstfreund, der auch nur ein leidliches Verhältnis zur Bühne hat, ist gehalten, den in ein schlichtes Gewand gekleideten, schlanken, doch inhaltlich übergewichtigen Band binnen vierundzwanzig Stunden seiner Bücherei einzureihen und sich mit ihm des öfteren gründlich auseinanderzusetzen. So Mancher wird ihn liebgewinnen, so Mancher sich an ihm ärgern, keiner um ihn herumkommen.

II.

Man rezensiert Hans Pfitzner nicht, wenn anders man des Taktes, der Dankbarkeit, des Respektes vor der seltenen, aus dem Vollen schöpferischen Persönlichkeit nicht ermangelt. Man vermöchte ihn auch nicht zu rezensieren, selbst wenn man zu den Unvornehmen gehörte.

Gemeinhin und oberflächlich pflegt man alles Schreiben über Kunst als Theoretisieren zu bezeichnen. Nun ist es aber ein gewaltiger Unterschied, ob einer, der an die Erörterung Hirn und Herz bewegender Kunstfragen geht, *selbst* als Schaffender in Frage kommt oder nicht, und ein weiterer nicht geringerer Unterschied, ob ein Produzierender, den es drängt, sich auch außerhalb seines eigentlichen Tätigkeitskreises, der Schaffenssphäre, auszusprechen, bei den redlichen Durchschnittskönnern beheimatet ist oder sich als Prinz aus Genieland, als Mehrer des nationalen Kunstreichtums erweist. Verstehen wir uns recht. Jeder Fachkritiker, selbst wenn ihm nie ein runder, farbiger Vers, eine anmutige oder charakteristische Notenzeile, eine frische Skizze gelingen, hat sein Dasein verfehlt, sofern er — von anderen unumgänglichen beruflichen Erfordernissen abgesehen — nicht auch ein redlich Teil *Fantasie* besitzt. Sonst hat es mit dem Sicheinfühlen in das Werk derer, die da ihre Träume zu *gestalten* fähig sind, seinen Haken. In diesem Sicheinfühlen ist jedoch sein Können beschlossen. Anders bei dem, der wirkliche Werte der Kunst erzeugt, und vollends bei einem, dem Inspiration so hold und frei gestaltende Kraft so dienstwillig ist, daß er, nicht außer Verbindung mit dem sinnlich greifbaren Menschentreiben, doch in ansehnlicher Höhe über ihm eine nach ihren besonderen Gesetzen bestehende Welt der Schönheit, der Liebe und jeweils auch der Größe aufzurichten vermag. Schon der fantasiebegabte, also seinem Beruf gewachsene Nur-Kritiker fesselt als Persönlichkeit und erzielt als Anreger um so mehr, je Ansehnlicheres er aus eigenem Anschauen, Fühlen und Denken beisteuern kann; just sein Temperament, das ihm überhaupt erst eine halbwegs fruchtbare Kunstbetrachtung ermöglicht, es verhindert ihn daran, dem Phantom der sogenannten Objektivität nachzujagen. Nun gar der schöpferische Geist, der aus seiner Burg des Glanzes und der Wunder zum trüben Alltag des Bücher- oder gar Zeitungslesers herabsteigt! Da wäre von ungefähr der Satz aufzustellen: je mächtiger, inspirationskräftiger, je mehr eigenpersönlich nach Ideen, Formen- und Farbengebung das schöpferische Ingenium, um so subjektiver in seinen Urteilen und ästhetischen Konstruktionen der Träger jenes Ingeniums. Er führe seine eigene Sache vortrefflich — wie Gluck, Schumann, Wagner, Pfitzner — oder mit wechselndem Geschick — wie Weber, Berlioz; für das Ganze der Kunst haben seine Darlegungen keinen unbeschränkten Beweiswert. Denn wenn er nicht, sei es mit Schärfe, sei es verschleiert, ablehnte, was nicht *seiner* Natur, seinem erfinderischen und bildnerischen Vermögen entspricht, wäre er nicht er selbst, nicht „der Kerl", nicht der, dem der Genius die Stirn rührte. Freilich: ein Pfitzner, ein Richard Strauß dürfen sich mit Marschner und Wagner, mit Liszt und Brahms unterhalten, während unsereiner dabei bescheidentlich zuzuhören hat. Es ist aber doch die Frage, ob es unsereinem nicht gegeben ist, sich relativ gleichmäßig sowohl in Brahms als auch in Liszt einzufühlen, wogegen der Schöpferische wie mit Naturnotwendigkeit den Musiker oder Dichter, dem er sich als Hervorbringender näher verwandt fühlt, zu den Sternen hebt, und den, mit dem sein kompositorisches Ich wenig oder keine Berührungspunkte hat, im Zwange seines Dämons hart anläßt. Mit anderen Worten: hinter jede ästhetisch-kritische Abhandlung und Studie — also auch hinter die von mir in diesen Zeilen versuchte — soll man ein Frage-

zeichen setzen, hinter die des Schöpferischen aber mindestens zwei.

Deshalb kann doch des Letzteren höchst subjektiv gefärbtes Aesthetisieren und Spruchsprechen unvergleichlich höher einzuschätzen sein als die gesamte, mit erdenklichstem Fleiß, mit tunlichst sorgsamer Abwägung alles Für und Wider vorgenommene Einfühlungs-Berichterstattung der Nur-Kritiker. Man hat alles, was ein Berufener unter den Schaffenden als Kunstschriftsteller, also gleichsam im Nebenamt, der Oeffentlichkeit übermittelt, mit besonderer Aufmerksamkeit zu verbuchen. Weil es, in welchem Sinne nur immer angelegt und vollendet, stets Beiträge zur Selbstbiographie enthält und Auslegung der eigenen Produktion in sich schließt. Also die Vorstellung, die man sich vom Künstler und seinem seelischen Leben nach seinen Gemälden, Dichtungen, Partituren macht, in vieler Hinsicht klärt und ergänzt.

Dabei bleibt nur Eines mißlich. In welchem Grade eine derartige Ergänzung stattfindet, ist allein festzustellen, nachdem das g e s a m t e schöpferische Tun des Künstlers vollbracht ist. Er mag sich in einer Zeit, zu der er den Aufnahmefähigen erst sich wie Vorbereitung zu späterer Erfüllung verhaltende Werke schenkte, über sein Wirken und über von ihm als allgemeingültig aufgefaßte Gesetze verbreiten. Bewußt oder unbewußt deutet er in derartigen „Confessions“ auch auf Schaffensideen hin, die in ihm vorerst leise anklopften oder der endgültigen Fassung entgegengährten, auf Techniken, die er noch nicht durchgängig ausprobte, gegebenenfalls in einer noch nicht gedruckten Partitur festlegte. Doch wir kennen solche Keime, solche aus triftigem Grunde vorläufig im Geheimschrein behütete Partitur noch nicht. Also sind wir außer Stande, zu ermessen, ob sich in das Gesamtbild des Schaffenden das durch seine eigene kritische Feder Geforderte unbedingt oder bedingt einfüge. Aus den beiden letzten Teilen der „Tetralogie“ und aus dem „Parsifal“, mit dem der Meister auch in der Frage der Form des musikalischen Dramas sein abschließendes Wort spricht, fallen erhellende Streiflichter auf früher von ihm verfaßte Abhandlungen und Aufsätze. Pfitzners Buch „Vom musikalischen Drama“ werden erst die, denen dereinst sein musikalisch-dramatisches Schaffen in seiner Vollständigkeit zu überblicken vergönnt ist, inhaltlich restlos auszuschöpfen fähig sein.

Das Wichtigste, was ein eigene Bahnen Wandelnder von seiner Kunst in nachdenksamen Betrachtungen aussagt, steht zwischen den Zeilen zu lesen. Nur einiges davon ist der Mitwelt zu deuten verstattet. Unter allen Umständen bleibt es betrüblich, daß man nicht zugleich der Mitwelt und der Nachwelt angehören kann. Vornehmlich jedoch, wenn man einen Meister, dessen Aufstieg man erlebte, in Treuen liebt und ihm somit herzlichst wünscht, daß es mit der Nachrede der Nachwelt noch recht lange sein Bewenden haben möge. Und so blinzelt jeder Ernsthafte und Empfängliche wehmütig in ein nebliges, vor etwelchem gelobten Lande hingelagertes Dämmer.

III.

Es versteht sich am Rande, daß sich ebensogut über die Themen eines schönen Buches f a n t a s i e r e n läßt wie über die einer schönen Oper. —

Die philosophische Fakultät der Kaiser-Wilhelms-Universität Straßburg hatte Pfitzner und sich selbst geehrt, indem sie ihm den Doktorhut verlieh. Erkenntlich widmete ihr jetzt der Künstler sein Buch mit dem Haupt- und Glanzstück: Zur Grundfrage der Operndichtung. Als Dissertation eingesendet, würde es allein für sich eine Promovierung „summa cum laude“ gerechtfertigt haben. Die These heißt: „Richard Wagner bestätigt als Ahnherr einer neuen Kunstform die musikalisch-dramatische Dichtung.“ Der Verfasser untersucht die Natur des Dramas, die Natur der vorwiegend auf Ausdruck gerichteten Musik und weist dann schlagend nach, daß die „musikdramatische Dichtung“ etwas ganz für sich Bestehendes, ein vollkommen selbständiges künstlerisches Lebewesen sei. Die Darlegung mündet in den Satz: „Wie wir es in Wagner kennen, bewegt sich das musikalische Drama auf den höchsten Spitzen beider Künste, saugt aus beiden nur die feinsten Extrakte und ist bereit, auf alles ihnen Unwesentliche, Akzidentelle zu verzichten: auf die sinnliche Einzelheit der Dichtung, auf die selbständige Formenbildung der Musik, obwohl die Möglichkeit zur gelegentlichen Entfaltung auch dieser Seiten der Künste offengelassen ist.“ Knapp, klar, überzeugend erscheint die Gedankenentwicklung. Sie hat die Logik des bei aller Freiheit der persönlichen Empfindungssprache stets festgefügten Pfitznerischen Tonsatzes. Von leicht hingeworfenen humoristischen Einfällen belebt, strebt sie ehrlich, gradlinig dem Ziele zu. Sie erhärtet, daß wir das von oberflächlichen und beschränkten Rezensenten so gern herangeholte Goethische „Bilde Künstler, rede nicht“ vorzüglich in d e m Sinne zu verstehen haben, daß auch die Rede des Künstlers von Bildkraft gesättigt und also kein theoretisches Gebläse sein solle.

Einen Versuch, die Auseinandersetzung im Einzelnen nachzustricheln, überlasse ich den Schulmeistern. Ausschalten würde er vor allem das Moment der Spannung, das in einer vortrefflichen Beweisführung kaum eine geringere Rolle spielt als in einem klipp und klar fortschreitenden Bühnendialoge. Auch müßte er künstlerische Wahrheiten Pfitzners vernüchtern und die schönen Ungerechtigkeiten, auf die er als Vollblutmusiker Anspruch hat, ihres individuellen Reizes entkleiden und in ein falsches Licht setzen. Schon als Gymnasiasten verdroß es mich, daß man uns Werdende zwang, die Dialektik eines „Laokoon“, einer „Hamburgischen Dramaturgie“, welche nicht die eines angestaubten Kunstphilosophen, sondern die eines bis in die Fingerspitzen mit Temperament geladenen Künstlers ist, durch ungelenke Schülerprosa zu umschreiben. Als ob da das Was und das Wie, die Eingebung und die Wort-Instrumentierung, zu trennen wären! Aehnlich ging es mir später im Universitäts-Seminar, als die vom, wie die Literaturgeschichtschreiber sagen, „abgeklärten“ Goethe in Wilhelm Meisters Wanderjahren aufgebaute Zukunftsästhetik an der Reihe war. Und heute noch packt mich der Zorn, wenn ich Vorlesungen „über“ Wagners „Oper und Drama“ angekündigt sehe.

Was haben die Deutschen mit überflüssigen, unsinnigen Umschreibungen ihres besten Schrifttums für Zeit und Kraft verloren! Schon wenn Martin Luther etwas zu seiner eigenen wunderwürdigen Uebertragung der Bibel anmerkt, ist's beinahe zu viel. Lest die Texte, ihr Kathedersklaven!

Somit: wer auch nur dunkel ahnt, was Richard Wagners Gesammelte Schriften in unserer neueren Kunst- und Bildungsgeschichte vorstellen, der lese Pfitzners „Zur Grundfrage der Operndichtung“ gefälligst im Original!

IV.

Nicht das Mindeste beweist es gegen den geborenen Dramatiker oder Musikdramatiker, sofern er gelegentlich an der nachschaffenden Bühne vorbeiblickt, bezüglich beim Erklingen einer Opernpartitur in entlegene Weiten hört. Sofern er wohl Hauptteile des szenischen Gesamtbildes mit höchstgesteigerter künstlerischer Beobachtungsschärfe erfaßt, dabei jedoch Mängel, Ungereimtheiten, ja Lächerlichkeiten, die jede höhere Gans im Umsehen wahrnimmt, übersieht und insgleichen instrumentale Unstimmigkeiten, für die jeder Gernegroß, jeder Konservatoriumslehrling ein aufmerksam-freches Ohr hat, scheinbar achtlos vernachlässigt. Das hängt wiederum mit der besonderen seelischen Organisation des wirklich Schöpferischen zusammen. Nicht daß, sobald die Vorhänge auseinandergehen, irgendwo der aufnehmende und gestaltende Wille bei ihm schliefe! Keineswegs! Unser Künstler gerät,

indem er, am Dirigentenpulte sitzend, das Zeichen zum Beginn der Aufführung eines eigenen oder eines fremden, ihm teuren Werkes gibt, ja, sobald er auch nur als Zuschauer an einer ihn fesselnden Vorstellung teil nimmt, in ein Hellsehen. Seine Seelentätigkeit steigert sich über die Grenzen des Kontrolierbaren hinaus. Er lebt alsbald mitten in der „Wahrtraumdeuterei", alles Geschehen wie aus dem Urschoß der Dichtung neu herauffördernd. Er gewahrt, der Wirklichkeit folgend und doch wieder von ihr abgekehrt, unendlich mehr als wir Leute von der kleinen Fantasie, die wir alle Mühe haben, mit dem auf den Brettern sinnlich greifbar Vorüberziehenden Schritt zu halten. Die dramatis personae könnten auf ihn die den Zustand dichterischen Entrücktseins unvergleichlich herrlich schildernden Verse der Leonore Sanvitale im „Tasso" anwenden: „Er scheint uns anzusehn, und Geister mögen an unsrer Stelle seltsam ihm erscheinen." So soll es, wie mir der Hofrat Ruhland und die alten freundlichen Schwestern Adolf Stahrs seinerzeit in Weimar Kunde gaben, mit Goethe selbst gewesen sein, wenn er seine „Iphigenie", und nicht anders, wenn er, dem Wunsche Schillers entgegenkommend, den „Wallenstein" inszenierte. Aehnliches berichteten mir des öfteren Anton Seidl und Felix Mottl über Wagners Verhalten bei Bayreuther Ring- und Parsifal-Proben. Die kleinste Unachtsamkeit im Spiel griff der Meister auf; blitzartig setzte die Verbesserung ein. Hatten jedoch die Gebrüder Brückner aus Koburg oder der weiß der Himmel durch welche Protektion ins Gralsgebiet geschneite Russe Joukowsky eine klobige Kulissenpatzerei angerichtet, dann konnte er, der das Wort vom Gesamtkunstwerk und das von der helfenden Schwesterkunst Malerei prägte, darüber versonnen hinweggleiten. Was ging mit ihm vor? Er träumte sich seine Ur-Szene zurück — wie sie ihm einstmals im Augenblicke der Konzeption aufging. War er in dieser Ekstase befangen, dann überhörte er, der Feinhörigste der Feinhörigen, auch wohl einmal einen Schnitzer, einen zu derben Farbenauftrag im Orchester.

Zu meinen beglückendsten Theatererlebnissen der letzten Jahre zählten Aufführungen des „Lohengrin", der „Rose vom Liebesgarten", der „Götterdämmerung" im Straßburger Stadttheater, alle von Pfitzner inszeniert, die beiden letzteren von ihm am Kapellmeisterpulte geleitet. Eine blutwarme, formstarke, füllige, doch nie überfüllende Dialog- und Chor-Regie, wie man sie anderswo nicht in annähernder Vollkommenheit genießt. Die Kinderreigen im Vorspiel der „Rose" das Entzückendste, was freie und doch schön rhythmisch beschwingte Spiele jugendlicher Anmut dem Auge zu gewähren vermögen. Aber die Kulissen-Klexereien, die knallrot in giftgrün gemalten Papierblumenbüsche des Liebesgartens — — mich überliefs. Und vor die Gibichungenhalle, zu Beginn der Schlußszenen des letzten Nibelungendramas, schob sich in feister Körperhaftigkeit ein schmutziggrauer Vollmond. Glücklicherweise machte uns Pfitzners dramatisch wie musikalisch wundervoll stilisierende Behandlung der Verklärung Brünnhildens das Unglück vergessen. Am nächsten Tage fragte ich einen Eingeweihten, wie denn der Künstler selbst über besagten wohlgenährten Planeten dächte. „Er sieht ihn nicht", lautete die mit feinem Lächeln gegebene Antwort.

„Das Stilisieren, scheints, ist Deine Lust", möchte mir vielleicht der romantische Doctor Faustus von Straßburg entgegnen. Kommt darauf an. Wenn freilich ein Regisseur, der noch über die bei den Angehörigen dieses Berufs gemeiniglich anzutreffende Trägheit hinaus faul ist oder ein sonderlich knickriger Theaterdirektor aus Wurstigkeit und Geiz eine Tugend machen und den Hintergrund des Liebesgartens mit einem zerknitterten, verschossenen, grüngelblichen Tuch aushängen, dann hat Pfitzner alles Recht, über eine derartige Kreuzung von „Bauern-Bettvorhang und Blumenkohl" zu spotten. Für mein bescheiden Teil lehne ich solche kunstgewerbliche Affenschande, solch schiefgewickeltes Schwabinger Tapezierer-ABC just so ab wie die Leimfarben-Orgien auf ausgezackten oder ausgefransten Pappdeckeln oder anderseits die „plastische" Gips- und Leder-Vegetation des Oberbanausen Max Reinhardt oder ähnlichen Schund, den meine Augen nicht mehr ertragen, der mich vollends aus allen Himmeln künstlerischen Hochgenusses reißt, so oft mir das auf gewissen Höhepunkten von Märchenstücken unentbehrliche Effektlicht, so oft mir ein „Feuerzauber" oder auch nur ein sei es klassischer, sei es moderner Gewitterblitz das Puppentheatermäßige der ganzen Herrichtung erbarmungslos enthüllen. Da taucht ein anderer „Liebesgarten" vor mir auf. Ist auch mit dem Handzeichen eines guten Meisters, Peter Paul Rubens geheißen, unterfertigt. Spendet in wonnigem rhythmischen Fluß der Einzelbewegungen und zartest auf einander abgestimmten Gruppen Grazie und wohlige Heiterkeit aus der Fülle der Daseinsfreude, und bietet in wenigen, leicht angelegten Baum-, Busch- und Architekturmotiven eine gar artige Stilisierung.

Natürlich, ein Gemälde ist kein Bühnenbild. Habe ich aber in der Beschäftigung mit Meisterwerken der Malerei meine Augen zum leidlich richtigen Sehen erzogen, so kann ich die erworbene Fähigkeit vor dem Bühnenbilde nicht plötzlich wieder ausschalten, über gröbliche perspektivische Schnitzer nicht hinwegsehen, einen plumpen, aufdringlichen Kinderbetrug nicht mehr für schönen Schein nehmen. Kann dies umsoweniger, wenn das gesamte musikdramatische Kunstwerk, wie Pfitzner es seinen Lebensbedingungen nach meisterlich erklärt, in Stilisierung wurzelt und emporwächst, und wenn ebenso das A und O der Wiedergabe dieses Kunstwerks in allem Uebrigen leidenschaftgeschwellte, doch stets in durchsichtig bedeutenden Verhältnissen sich auswirkende Stilisierung ist. Oder wollen wir etwa den Leimfarben-Kitsch, die kreuz und quer geschaukelten, zum billigen Vortäuschen der Meereswellen aufgereihten Wollsäcke, die auf sichtbare Drahtnetze geklebten Baumblätter als unantastbare, heiligste Volksgüter erklären? Nicht doch! Das Kunstwerk wird erst durch die Aufführung lebendig; die Aufführung hat mit allem, was von ihr zu beanspruchen ist, Teil an seiner idealen Sphäre — und in der gleichen idealen Sphäre kann man nicht verschiedene Maßstäbe anlegen. Edelsteine lassen sich nicht in Blech fassen.

Fraglos ist der gesamte Bühnenzauber mit seinem Verdichten von Zeit, Ort, Sprache, Musik und verschiedentlichem Anderen Täuschung, kann er nur solche sein. Wie denn ja auch die Malerei jeglicher Gattung und die Plastik, wie ja überhaupt alle Künste miteinander von Täuschungen leben. Nun aber vertragen Einzeltäuschungen, die sich zu einem bestimmten Kunstwerk zusammenschließen, unter sich nichts, das wir, mit früher oder später gereiftem Verständnis, als erheblich minderwertig erkennen. So haben wir es demgemäß, als der erstrebten schönen, sinnvollen Täuschung abträglich, auszumerzen und durch ein verbessertes, nicht dissonierendes Element zu ersetzen. Weshalb empfanden jedoch frühere Generationen den Kulissenplunder nicht als Kitsch? Weil es ihnen mehr oder weniger an der Kultur des Auges fehlte. Mit der Philisterbuntheit der „guten Stube" ist es vorbei, auch auf dem Theater. Das „Alte", Gewohnte, und als Längstgewohntes freilich Bequeme hat seine Rolle ausgespielt. Wie immer will es einige Zeit, um das „Neue" sinn- und kunstgemäß zur Entfaltung zu bringen. Ohne Versuche kein Ergebnis, in der Kunst wie in der Wissenschaft. Daher werde man nicht gleich ungeduldig, wenn bei einem szenischen Stilisierungsversuch auch einmal daneben gehauen wird. Wer Bescheid weiß, dürfte gerechterweise zugeben, daß wir in Ansehung der kurzen Zeit, die seit Inangriffnahme unserer bezüglichen Reformarbeit verfloß, schon ordentlich vorankamen. Ich brauche nur die Namen Appia, Gordon Craigh, Fritz Erler, Peter Behrens, Wilder-

mann, Orlik, Pankok zu nennen. Das Leitmotiv heißt: wir wollen eine dem Charakter des in Frage stehenden Schauspiels oder Musikdramas in Formengebung, farbiger Grundbehandlung und Auszierung jedesmal sorgfältigst angepaßte *Raumgliederung!* Die sinnvolle Täuschung beim Inslebenrufen solcher Bühnenarchitektur erreichen wir wesentlich durch den heute noch gar nicht abzusehenden Entwicklungsreichtum des *Bühnenlichtes*, auf Grund der neueren elektrischen Beleuchtungstechnik. Mit der Einführung dieser Technik auf der Szene war der herkömmlichen Illusions-Dekoration, der Pappdeckel-Herrlichkeit, das Todesurteil gesprochen. Wer sich der Stilisierung entgegenstemmt, müßte logischerweise wieder die qualmenden Oellämpchen an der Rampe aufpflanzen.

Pietätvoll gegen einen Weber wäre es schwerlich gehandelt, sofern wir jetzt bei der Inszenierung des „Freischütz" den Duft jener altväterischen Beleuchtungskörper auffrischten, das wundersam poetische Bild der in die Mondnacht hinausträumenden Agathe in falschen, schwärzlichen Schatten erstickten, kurz die Berliner Aufführungsgegebenheiten von 1821 getreulich wiederherstellten. So anfechtbar es ist, den Jägerchor des dritten Aktes in der Manier Ernst von Possarts mit lodernden Wachtfeuern und Koppeln von kläffenden Hunden auszustaffieren, so verbrecherisch es einen rechtschaffenen Musiker dünken muß, wenn, wie ich das erst vor einigen Monaten im Dresdner Hoftheater erlebte, die Wolfsschlucht-Musik durch einen „natürlichen" tosenden Wasserfall totgebraust wird, so wenig können auch streng idealistisch Gesinnte darüber hinaus, als Menschen ihrer, will sagen unserer Zeit zu empfinden. Pfitzner dirigiert die „Pastorale" ganz herrlich. Aber ist er, Hand aufs Herz, der Meinung, daß er sie just so zu Gehör bringt wie es Beethoven tat? Bei aller nicht hoch genug anzuschlagenden Treue gegen den Schöpfer des Werkes, bei aller Stärke genialer Intuition wird er der letzte sein, der den durch Wagner und Hans von Bülow begründeten modernen Orchestervortrag mißachtete — einen Vortrag, der freilich einesteils auf die lange von Schlamperei zugedeckte alte ächte Tradition zurückgriff, anderenteils den erweiterten Auffassungs- und Gefühlskreis des Tristan- und Ringzeitalters in der Musik weder verleugnen will noch kann. Pfitzner wird auch mit Rücksicht auf die Raumverhältnisse des Saales, in dem er das Gewitter der Pastoralsinfonie losbrechen läßt, etliche Aenderungen in den Zeitmaßen, der Dynamik, vielleicht sogar in der Besetzung der Stimmen vornehmen. Auf der kleinen Straßburger Szene vermag er fraglos dem Geisterspuk Kaspars und Samiels den gemütlichen, vorväterisch gruseligen Ton zu verleihen, sozusagen die alte ehrliche aus dem Gestrüpp hervorbrechende Wildsau in den Stand der Unschuld zurückzuversetzen. Wird jedoch im glänzenden, nur allzu glänzenden Kölner Opernhause nicht auch der Allergewissenhafteste zu einigen seinem Herzen schwer abzuringenden Zugeständnissen an den Effektteufel genötigt sein? Die kurzräumigen Bühnen bilden heute die Ausnahme; ein Dirigent und Spielleiter, fähig, auf ihnen den Wald Webers oder Eichendorffs aus alten lieben Tagen kongenial heraufzubeschwören, ist nur mehr in der Persönlichkeit Pfitzners vorhanden — und den „Effekt" müssen wir von Weber sorglich abwehren. Wäre es da nicht doch mit einer *poetischen* Stilisierung zu versuchen?

Wie die „Zauberflöte", so ist auch der „Freischütz" ein ideales Volksstück. Volksstücke darf man nicht unter ödem Prunk begraben: die assyrisch frisierte „Zauberflöte" der Excellenz von Hülsen ist, gelinde gesagt, das Mißverständnis eines Kammerherrn. Man soll ihnen auch nicht durch *falsche* Stilisierung eine unechte Vornehmheit anschminken. Man vermag sie jedoch auch richtig zu stilisieren, nur eben so, wie die Besten im Volke, das Fliegerwunder und Unterseeboote als Tatsachen erlebt, dem Märchen heutigestags gegenüberstehen. Humperdincks Hänsel und Gretel-Orchester ist ein modernes Märchenorchester, und gewiß nicht undeutsch. Schon Schwind und Ludwig Richter, dann nach ihnen Hans Thoma empfanden das Waldmärchen nicht mehr so, wie man es etwa in der Umgebung des jungen Goethe empfand und stilisierten es aus *ihrem* Zeitempfinden.

Das Wie entscheidet. Es gibt Fälle, in denen der Takt zum Talent werden muß.

V.

Vergessen wir nicht, daß die verhältnismäßig wertvollsten Leistungen auf dem Gebiete der in älterem Geschmack zugerüsteten Bühnendekorierung von namhaften italienischen *Architekten* herrühren. Ihre Reihe hebt an mit Baldassare Peruzzi und Raffael, der sich gern in baulichen Improvisationen für glanzvolle theatralische Vorführungen zur Karnevalszeit gütlich tat. Der gelehrte Palladio knüpft mit gleichgesinnten Zeitgenossen und Nachfolgern an die festumrissene antike Bühne an. Mitglieder der weitverzweigten Familie Galli Bibiena betätigen sich mit dem Barock ihrer einheimischen Szene in Deutschland. Ihr und ihrer Vorgänger Bestes, wie man es im Museum der Mailänder „Scala", in den staatlichen und in den Konservatoriums-Bibliotheken von Bologna, Florenz, Rom, Neapel ausgiebig studieren kann, ihre oft auf symmetrische Anordnung gestellten Palast-, Straßen-, Gartenstücke sind nicht malerische, sondern *Raumfantasien*. Diese Raumfantasien erlebten ihre deutsche Wiedergeburt im Reformwerk Friedrich Schinkels. Wie Pfitzner Richard Wagner als „Ahnherrn der neuen Kunstform der musikalisch-dramatischen Dichtung" anspricht, so hat Schinkel als Ahnherr der deutschen stilisierten Szene zu gelten. Selbige ist also keine Ausgeburt wohlfeil modernisierender Dekadenz, sondern von hochadelig künstlerischer Herkunft. Im Charlottenburger Beuth-Schinkel-Museum, wo Pfitzner Schinkels Dekorationsskizzen zu der von ihm so dankenswerterweise neubelebten „Undine" Theodor Amadeus Hoffmanns sah und bewunderte, befinden sich auch die in großzügig sparsamem Linienzug gehaltenen Entwürfe zur Zauberflöten-Ausstattung des hochgenialen Architekten. Als Schinkel im Jahre 1817 das durch Brand vernichtete Berliner königliche Schauspielhaus wiedererstehen ließ, forderte er an Stelle der seitlichen Kulissenabschlüsse neutrale Abdeckungen und für die Schlußprospekte eine Malerei, die den jedesmaligen Schauplatz in schlicht monumentaler Weise zu stilisieren hätte.

Für seine Szene, und für die stilisierte Szene überhaupt ist letzten Endes der stilistisch klar und folgerecht erdachte *Zuschauerraum* Vorbedingung. Der Saal vom Typ des *Amphitheater-Ausschnitts*. Die Szene Schillers, Kleists, Shakespeares, Wagners ist keine in einem Gesellschafts- und Ballsaal enthüllte Kotillon-Ueberraschung, kein nach Belieben herein- und hinausgerollter Serviertisch für Süßigkeiten, vielmehr dem raumbeherrschend thronenden, die ideale Zweckbestimmung der Gesamtanlage beim ersten Blick offenbarenden Heiligtum eines Tempels zu vergleichen. Aehnlich wie wir das Aufhängen einer Tafel Dürers oder des jüngeren Holbeins in den vor üppigem Barockprunk fast berstenden Zimmern des Palazzo Pitti als Stilwidrigkeit empfinden, dünkt uns deutsche Kunst von der Edelart der „Herrmannsschlacht", des „Fidelio", der „Meistersinger" im italienischen Rang- und Logenhause übel am Platz. Keine jammervollere Barbarentat und Kulturschändung als die Zerstörung des Schinkelschen Schauspielhauses durch einen Hofbaurat mit Gummirückgrat! Der deutsche Mannesmut, der in den ungeheuren Kämpfen des furchtbarsten aller Kriege so Uebergewaltiges erstritt, wird hoffentlich künftig auch zur Stelle sein, wenn es gilt, kostbaren, einzigen Kunstbesitz im eigenen Lande zu erhalten und neuen, durch die Mittel des *Bürgers* zu errichtenden Kunststätten den Stempel nationalen Empfindens aufzudrücken. Dieses

nunmehr vom Druck und Geschwätz des Kosmopolitismus befreite Empfinden hat mit dem wälschen Arien- und Ballettsaal ebensowenig zu tun als mit der in den Zeiten tiefster Volkserniedrigung von gespreizten kleinen italienischen Dynasten und vom Sonnenkönig übernommenen Etiketten-Parade und der zu ihr gehörenden „Galaoper".

Weshalb erhebt ein Musikdramatiker, der im tiefsten deutschen Wesen wurzelt, seine Stimme nicht gegen den hinlänglich überlebten Rang- und Logenkasten? Der „Arme Heinrich", die „Rose vom Liebesgarten" haben, zum dreihundertsten Male sei's gesagt, in und mit dem Opernhause nichts zu tun — was schon daraus erhellt, daß man dort, auch bei bestvorbereiteten Aufführungen, über längere Strecken hin von Pfitzners immer sehr fein ausgearbeiteter Deklamation nichts versteht. Diese Dramen bedürfen einer bayreuthischen Pflege. B a y r e u t h i s t j e d o c h k e i n Z i e l , s o n d e r n e i n A n f a n g , e i n A n f a n g g r o ß e r n a t i o n a l e r K u n s t: auch das muß Tag für Tag mit allem Nachdruck wiederholt werden. Das Bayreuther Haus, die Bayreuther Orchesteranlage, die nicht wagnerianerhaft buchstabengemäß die Anordnungen des Meisters erfüllende sondern im G e i s t e des Gesamtkunstwerkes stilisierte Szene stehen mit dem neuen deutschen Musikdrama in enger Verbindung, bezeichnen mit ihm den Beginn einer in der Epoche der Wiederaufrichtung des deutschen Reiches einsetzenden Entwicklungsreihe. Bayreuth ist der Grundstein: das Gebäude wird das Werk vieler Generationen, und, so Gott will, vieler deutscher Meister sein. Aus den solchen Meistern zu verdankenden Schöpfungen werden die kräftigsten Antriebe zur weiteren Vervollkommnung des Zuschauerraumes, der Bühne, der Orchesteranlage hervorgehen. Das Schwächliche „akkommodiert" sich, das Starke stellt seine Forderungen. Um den neuen Gedanken krystallisiert sich die neue Form. Und Form bedeutet in diesem Zusammenhange ebensosehr F o r m d e r A u f f ü h r u n g als Form der Ausarbeitung in der Geisteswerkstatt des Schöpfers.

Auch zu Bayreuth kam so manches in den Partituren Wagners Niedergelegte bis jetzt noch nicht schlackenlos heraus, weil es am Wollen oder am Können fehlte, die bestehenden Einrichtungen derart weiterzubilden, wie sie Wagner bei längerer Lebensdauer unzweifelhaft selbst weitergebildet haben würde. Das „Schwertmotiv" der Ring-Dramen klingt im Festspielhause nach wie vor zu dumpf, zu zaghaft. In den an das offene Orchester gebundenen Opernhäusern — ein tiefliegendes halbverdecktes Orchester in den Opernhäusern ist Selbstbetrug — klingt es wiederum hart, ja nicht selten aufdringlich, verschmilzt sich nicht mit dem dramatisch-symphonischen Gewebe, sondern nimmt sich aus, als ob es ihm nachträglich hinzugeklebt worden wäre — einigermaßen wie den sonst koloristisch wundervoll ausgeglichenen Heiligenfiguren alter Maler plastisch aufgesetzte Gold- und Juwelen-Bestandteile. Ja, ein besonders inhaltschwerer Teil des Tristan-Dramas, die erste Hälfte des Liebeszwiegesanges im zweiten Aufzuge, fand bis auf den heutigen Tag selbst in Bayreuth keine den dichterisch-musikalischen Gehalt restlos erschöpfende Wiedergabe, was dazu beiträgt, daß sogar berufene, für das Werk als Ganzes begeisterte Beurteiler bei jenem Abschnitt die volle Einheit der dramatischen und der symphonischen Führung vermissen. Unmaßgeblich: auch das scheinbar schopenhauerisch belastete, scheinbar in die Sphäre des gesprochenen, rein gedanklich feinverästelten Dramas sich hinüberziehende Gegenspiel der Tag- und Nachtgedanken wird im Strome lebendiger Gefühls-, also Gegenwartsmusik fessellos aufgehen, sobald es hier endlich einmal gelingt, das Instrumentale gegen das Vokale ganz einwandfrei abzugleichen und, des ferneren, in den Wagnersängern seelisch und geistig noch gebundene Kräfte derart frei zu machen, daß sie auch die gleichsam in reflektierender Rückschau sich verlierenden Dialogstellen zu voller Gegenwartfrische aufblühen lassen. Wie bei rauhen Winden verschlossen gebliebene Knospen am ersten warmen Tage aufbrechen. Zum Vergleiche gehe man die lyrisch-dramatisch gehobenen großen Erzählungen der Donna Anna im „Don Giovanni" und die Siegmunds und Wotans in der „Walküre" durch. Was ich vor mehr als einem Vierteljahrhundert nach der ersten Bayreuther Aufführung von „Tristan und Isolde" schrieb, ist leider heute unvermindert wahr: wir haben noch immer nicht die rechten Wagnersänger! Mit Ausnahme von Schnorr v. Carolsfeld lernte ich alle „Größen", die sich als Tristan-Darsteller Berühmtheit erwarben, kennen. Unter ihnen schien mir einzig Albert Niemann in das Hin und Wieder der Tag- und Nachtgespräche vollkommen einzudringen; bedauerlicherweise konnte er, ein Genie der Auffassung und der zwingenden Geberde, nicht singen. Sämtliche andere Recken aus Kareol halfen und helfen sich an besagtem Ort mit pseudoheroischen Posen und pseudolyrischem Schmachten. Auch der kluge, doch in seiner Klugheit trockene Heinrich Vogl. Hier will es das ganz Außerordentliche, die *Festspiel-Leistung*: hohe Intuition, fortreißende Gefühlswärme, überragenden Verstand, zuzüglich des quellenden Organs und der unumschränkten Herrschaft über alle Stimmlagen. Zuzüglich eines s t ä n d i g e n Wirkens auf der dem Zuschauerraum frei vorgelagerten, lichtmäßig abgegrenzten, bayreuthisch empfundenen und bayreuthisch fortentwickelten Szene — der Szene, die den Sänger und Darsteller erzieht, während ihn die von hundert falschen Lichtern durchkreuzte, das Applausbedürfnis der Parkett-Abonnenten umbuhlende Opernszene verlumpt. — —

Was träumte mir vom Festspiel „Tristan und Isolde"? Zur Zeit ist das Werk Einwurfsoper, die, nach Aussage des regierenden Kassierers, beinahe so „zieht" wie „Tiefland", „Mignon" und die nach dem Tode des Kunstreformators Wagner hoftheaterfähig gewordene Operette. Der Kapellmeister kann keine, im „Tristan" stets sprechende Pause rhythmisch fest ausschlagen; der Held, der „Liebling des Publikums", knödelt wie ein rheumatischer Elefant oder brüllt mutig und unentwegt die Taktstriche nieder; Isolde sucht im Arzneischrein der Mutter offensichtlich nach Legato-Pastillen; der Spielleiter richtet nichts aus, weil der ebenso selbstherrliche als — literaturfremde Maschinendirektor kontraktlich befugt ist, ihm nach Belieben dreinzureden; das Orchester hat gestern zum zwanzigsten Male in einer Spielzeit den „Parsifal" heruntergesäbelt und am Vormittage darauf eine mehrstündige Studierprobe für Gounods „Margarete" oder für „Samson und Dalila" erledigt . . . . Doch nach allen Aktschlüssen tobt das Publikum wie toll. Begeistert klatschen Geldprotzen, pensionierte Hof- und Staatsbeamte und hysterische Weiber in den Sperrsitzen; begeistert klatschen die helläugigen Studenten im feldgrauen Ehrenkleide auf der Galerie. Würde man ihrer einen fragen: „Weißt du, was du sahst?", so erhielte man unfehlbar die Antwort: „Sehr geehrter Herr, Sie sind wohl kein Wagnerianer?"

VI.

Lieber Meister Pfitzner, warum plagt Ihr Euch? Und was bezweckte eigentlich die Natur, als sie den deutschen Idealisten schuf?

Weshalb laufen solche, die im Schützengraben nach Goethes „Faust", womöglich nach Meister Eckhart oder Platons „Phädon" sehnlich verlangten, wenn sie vierzehn Tage Urlaub haben, daheim gleich wieder in die Tingeltangel? Welchen Sinn findet Ihr in dem ganzen, das Erhabenste und das Gemeinste wirrsälig durcheinander schüttelnden Erdengetriebe? —

Alles ist nach seiner Art. Wollten wir Goethe und Wagner ins Korn werfen, so müßten wir die Flinte gleich dazu legen. Die aber brauchen wir noch sehr notwendig. Ach, wenn nur ein Dutzend von denen, die, Aug' in Aug' mit dem Tode, den alten Idealglauben wiederfanden, förder-

hin daran festhalten, dann braucht uns um die Zukunft Deutschlands nicht bange zu sein. Dort, wo ich Euer Buch jetzt durchdenke, höre ich unter der Arbeit eh und je dumpfes Rollen. Kanonendonner, aus der Gegend hinter Trient her. Wem gilt es? Man lauscht mit wehem und doch gehobenem Herzen. Diese Zeit sichtet im Feuer. Alles Echte wird uns noch einmal so wert, alles Aufgeblasene, Lügnerische, Selbstische noch einmal so verächtlich.

Wie ein Märchen dünkt es mich, daß ich noch vor Jahresfrist in der alten Bischofsstadt an der Etsch friedlich sinnend herumging, auf den Spuren Palestrinas. Eures Palestrinas, den Ihr mitten ins große Konzil, mitten in eine der gewaltigsten Geistesschlachten der Menschheit stellt. Noch weiß ich so gut wie nichts von Eurem neuen Werke. Doch es schwant mir, daß Ihr mit ihm ein Denkmal des deutschen Idealismus aufrichtet. In Verklärung eines wälschen Helden? Es gibt auch Romanen, in deren Tun und Schaffen die ethische Note den Grundton darstellt: Cervantes, Manzoni, Palestrina. Verdi schrieb an Hans von Bülow: „Möchten sich unsere jungen Künstler an der Erscheinung Palestrinas aufranken wie die eurigen an der Johann Sebastian Bachs." Um dieses Erkenntniswortes willen werdet Ihr den Verdi, der sich an Shakespeare versündigte, mit glimpflicherem Spruch bedenken. Zumal der Maëstro daran unschuldig war, daß man seinen „Falstaff", der, vom italienischen Buffo-Temperament durchpulst, wirklich eine Kunstschöpfung ist, übersetzte und auf deutschen Boden verschleppte. Dorthin gehört er freilich nicht. Würdet Ihr dulden, daß man Euren „Palestrina" ins Wälsche übertrüge? „Traduttore, Traditore" sagt man — jenseit des Isonzo.

Erstes Kennzeichen des Guten: es läßt sich nicht übersetzen. Trotz Voß und seinen Nachfolgern, trotz Schlegel und Tieck, trotz Paul Heyse. Ja — trotz Goethe.

Schickt man sich an, Trient zu betreten, so trifft man alsbald auf das Standbild eines, dem das körperliche wie geistige Versetzt- und Uebersetztwerden auch nicht anschlug. Obwohl er seiner Zeit vorgab, mit dem deutschen Kaiser zu sympathisieren. Armer Dante! Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice — nella miseria! Im Elend — auf gut Deutsch: in der Verbannung. An jenem Denkmal legen jetzt nicht die schlechtesten Italiener im Geiste Trauerflöre nieder. Und von Santa Maria Maggiore tönt es herüber: mea maxima culpa!

Auch im „verdeutschten" Dante wird verschiedenes, das seine Landsleute mit Recht als echtbürtige, weil nationale Kunst ansehen, zur rasselnden, donnernden Phrase. Und umgekehrt muß dem Wälschen Tiefes, Innerliches im deutschen Wesen vergrübelt und verschachtelt erscheinen. Wir können uns gegenseitig nicht verstehen. Werden das unsere Pazifizisten, Allerweltsanschmecker, Völkerverbrüderungswurstler endlich begreifen?

Die Moral: bleiben wir im Lande und nähren wir unsere Künstler redlich! —

Meran, im Dezember 1915.

Fritz Jürgens †.

Nach längerer banger Ungewißheit ist es nunmehr traurige Gewißheit geworden, daß *Fritz Jürgens* unwiderruflich dahin ist. Schon am 25. Sept. 1915 ereilte ihn, den 27jährigen, auf den Schlachtfeldern der Champagne die unerbittliche feindliche Kugel. Wie so viele andere deutsche Brüder und Helden gab auch er sein Bestes für das geliebte Vaterland dahin, sein uns ach so kostbares Leben. Und doch bedeutet gerade sein Tod einen unersetzlichen Verlust, nicht so sehr für seine Vaterstadt Düsseldorf, als vielmehr für unser gesamtes deutsches Kunstleben. Denn als schaffender Künstler war Fritz Jürgens uns allen sehr viel!

Geboren am 22. April 1888 zu Düsseldorf, besuchte er zunächst das dortige Gymnasium und wandte sich dann später nach Hamburg, um Kaufmann zu werden. Aber schon bald trennte er sich aus innerem Drange von dem ungeliebten Berufe, um sich musikalischen Studien zu widmen. Die Bekanntschaft mit Gustav Falke wurde von weittragender Bedeutung für ihn. Schon im Jahre 1906 entstanden die ersten 6 Falke-Lieder (Verlag Ries & Erler, Berlin), die er ohne theoretische Vorbildung als Achtzehnjähriger in Hamburg schrieb. Bald darauf gelang ihm der große Wurf. 1907/08 schrieb er „seine" 45 Falke- und 1909 „seine" 36 Greif-Lieder. Dank kräftiger Fürsprache und Empfehlung eines Humperdinck, Schillings u. a. fand er in Schott (Mainz) den erwünschten Verleger. Damit begann aber auch für ihn die Tragik des schaffenden Künstlers: Die Lieder waren gedruckt, doch der ersehnte Erfolg blieb aus. Nur in private Kreise drang zunächst des jungen Sängers Name, trotzdem namhafte Kritiker in führenden Musikzeitungen auf die großen Vorzüge der Lieder und ihren talentvollen Schöpfer hinwiesen. Das Verdienst, ihn mit 4 Liedern der Oeffentlichkeit zuerst bekannt gemacht zu haben, kann der Hamburger Tonkünstlerverein für sich in Anspruch nehmen. Erst später folgten — England und Amerika!! Dann „Todesstille fürchterlich"! Auch Jürgens lernte die bittere Wahrheit des bekannten Wortes in all seinen entmutigenden Folgen kennen. Erst nach Jahren erstanden ihm in weitschauenden Künstlern und begeisterten Anhängern seiner einzigartigen Kunst tatkräftige Förderer und Schrittmacher, die, unbekümmert um die Gleichgültigkeit der größeren Masse und die Unkenrufe einer leider auch hier versagenden Kritik, immer wieder mit größter Energie und nieermüdender Ausdauer für den jungen Künstler eintraten. Ihnen allen, Dr. Ludwig Wüllner, H. Gura, H. Weil, Käte Neugebauer-Ravoth, E. K. Lißmann, Minna Weidele, J. Walter-Choinanus gebührt höchster Dank, an erster Stelle Dr. Ludwig Wüllner, der das „Wagnis" unternahm, in der Metropole Berlin am 8. April 1914 mit einem ganzen Jürgens-Abend vor das Publikum zu treten. Der Erfolg bei den Zuhörern war durchschlagend, die Presse blieb zum großen Teile kühl. Ob zu Recht oder Unrecht, das wird die Zukunft lehren. Aber das eine war erreicht: Immer häufiger tauchte der Name des bisher allzusehr verkannten und zurückgesetzten Tonkünstlers in Programmen, Kritiken und Zeitungen auf. Aussichtsreiche Anfänge waren gemacht, viel blieb noch zu tun übrig. Da kam der unheilvolle Krieg. In glühendster Begeisterung zog auch Jürgens als Kriegsfreiwilliger mit hinaus, um sein Leben einzusetzen für Deutschlands Größe. In dem furchtbaren Hexenkessel der Champagne stand er monatelang in vorderster Stellung. Oft schaute er dem „schrecklichen Helden" Tod ins Auge, aber er blieb verschont. Ein kurzer Aufenthalt in der teuren, vielgeliebten Heimat ließ ihn neue Hoffnung, neue Kraft zu neuen Taten schöpfen. Dann ereilte ihn sein Schicksal: Der Tod, der erbarmungsloseste und unerbittlichste Zerstörer alles Schönen, „der Feind", dem — war es eine böse Vorahnung? — sein letztes im Felde aufgezeichnetes Lied galt, zwang auch ihn in seinen Arm. Viel haben wir an dem lieben, bescheidenen, sonnigen, fröhlich-besinnlichen Menschen verloren, weit schwerer aber wiegt der Verlust des Künstlers.

Das zeigt uns ein Blick in die Werkstätte seines Geistes, seine über alles geliebte, vergötterte Kunst! Schon als reproduzierender Künstler war er uns viel, aber als produzierender war und ist er uns mehr. Als Interpret seiner Schöpfungen gab er uns die tiefsten Einblicke in seine Seele — Seele war überhaupt der Hauptvorzug seines Charakters! —, und wer diesen seltenen Künstler auf stiller Stube seine wunderbaren Lieder, die, wie wir sehen werden, ganz instinktiv — intuitiv erschaut und erfaßt waren, wiedergeben hörte, hat unauslöschliche, unvergeßliche Eindrücke empfangen. Aehnlich wie Wolf besaß er die höchste Kunst, durch seinen seelenvollen Vortrag in seinen Liedern alles zu größter Plastik herauszuarbeiten und unsere Herzen mitschwingen zu lassen. Obwohl seine Stimme schon frühzeitig infolge übermäßiger Inanspruchnahme ihren vollen Glanz eingebüßt hatte, kam ihm an Eindringlichkeit des Vortrages seiner Gesänge kaum ein ausübender Künstler gleich. So vollendet war sein Gestaltungsvermögen.

Und nun die Lieder selbst! Leider ist ein größerer Teil von ihnen noch ungedruckt, so daß unser Urteil jetzt noch kein abschließendes sein kann. Aber die beiden bei *Schott (Mainz)* gedruckten Bände (von diesen sind 27 Gesänge in Einzelausgaben erschienen), sowie ungefähr zwanzig später entstandene Manuskriptlieder, die mir vorliegen, genügen, um die künstlerischen Intentionen eines Jürgens völlig erkennen zu lassen. Versuchen wir deshalb eine kurze Charakterisierung und Analyse!

Falke und Greif, zwei Namen hoher deutscher Kultur, die beide einen reindeutschen Typ verkörpern, kamen in ihrer Eigenart dem durch und durch deutsch empfindenden Künstler Jürgens sehr entgegen. Eine möglichst charakteristische Auswahl war seine erste Aufgabe. Sie wurde überraschend gelöst. Kein Wunder, denn der Künstler besaß neben einer großen Belesenheit und einem erstaunlichen Gedächtnis einen sehr feinen Blick für das Wertvolle und

Bleibende in der Literatur. Dann galt es, den ihnen eigenen Stil musikalisch auszudeuten. Hier sah sich der Komponist vor eine sehr schwierige Aufgabe gestellt, denn der Stil beider Dichter, so sehr sie ihre Deutschheit eint, ist doch ganz verschieden: Greif ganz unsentimentalisch, selbst ein Stück Natur, darum still wie sie und wie zum Ausruhen einladend, verhalten, konzentriert, dunkel, voll unverfälschten Volkstums, Falke bewußter, beweglicher, heller, leuchtender und frischer in seinen Farben, mehr ein Liebhaber der Natur. Und die Musik? Nun, ein Kenner der Jürgensschen Muse wird bald bemerkt haben, daß auch der musikalische Stil kein gleicher ist. Greif zwingt den Musiker mehr zur Plastik, zu äußerster Konzentration. Alles mußte ganz schlicht — innerlich, aber mit höchster Kunst gegeben werden. Moderne Harmonietüfteleien hätten bei ihm unwahr gewirkt. Dort, wo der Dichter sein Höchstes schuf, in den ewigen, beziehungsreichen rein lyrischen Sechs- bis Achtzeilern, den besten Naturbildern („nur ein Hauch, ein hingehauchter Urlaut," wie Goethe forderte!), gab auch Jürgens sein Eigenstes. Da durfte kein Ton zu viel und zu wenig sein! Reine Anschauungswerte mußten in reine Empfindungswerte umgesetzt werden. Jürgens mußte hier versuchen, unserer in technischen Raffinessen sich überbietenden Zeitkunst zu beweisen, daß oft mit geradezu asketischen Mitteln in dieser Wesensart noch Neues hervorzubringen sei. Ganz anders bei Falke! Hier strömt das Gefühl im ganzen breiter, sinnfällig — melodischer aus. Der Komponist war durch seine dichterische Vorlage weniger gebunden. Er konnte mit seinen reichen Kunstmitteln freier schalten und walten. Im allgemeinen wird deshalb der Falke-Band nicht leicht mißverstanden werden können, wie etwa der Greif-Band, der seine „Mucken" hat. Naturgemäß werden darum die Falkelieder auch im Konzertsaal weit größere momentanere Wirkungen auslösen, während Greif im intimen Raum in stiller Stunde, wo Gefühlsuntertöne aufsteigen, nachhaltigere Eindrücke hinterlassen wird. Jürgens selbst waren beide Bände gleichwertig und gleichmäßig ans Herz gewachsen, wenngleich Greif seiner durchaus nach innen gerichteten Natur mehr gelegen haben mag. Sein Ideal, das mag bei dieser Gelegenheit gestreift werden, war stets eine Kunst der Sammlung, der Verinnerlichung, ruhiger, selbstsicherer Größe, eine Kunst, die nicht nur interessiert, sondern vor allem erwärmt. „Der echte Kunstfreund will nicht durch Kunststücke verblüfft, er will durch Kunstwerke ergriffen sein." So war für ihn Endzweck der Kunst, das Lebensgefühl zu vertiefen, nicht, es für Augenblicke künstlich aufzuregen. Ihre letzte Wirkung muß immer eine befreiende, ihre höchste Ausstrahlung immer eine Art Gottesdienst sein. Diese Innerlichkeit und Schlichtheit im Sinne höchster Kunst (nicht Hausbackenheit!) schließt natürlich nicht eine kompliziertere Formgebung aus, wie sie selbstverständlich komplizierteren Texten geziemt. Nein! Jedem Text das Seine! Jürgens Lieder, vor allem die Falke-Lieder, liefern auch hierfür viel treffende, lehrreiche Beispiele. Von einer Einseitigkeit kann also bei Jürgens keine Rede sein. Er ist sogar recht vielseitig, auch der echte Humor kommt zu seinem Rechte, wie der Falke-Band beweist. Aber es überwiegt doch im ganzen die schlichte, allem Aeußerlichen abholde, innerliche Art, die immer wieder den sicheren Gestalter im knappen Treffen des Ausdruckes verrät, ohne jenen Trieb der Verkünstlichung, jenes Ueberwiegen des üppigen Schwulstes ohne innere Notwendigkeit, wie ihn häufig die moderne Lyrik in völliger Verkennung der von Wolf geschaffenen Liedprinzipien aufweist, jene Lyrik, die ganz im Gegensatze zum göttlichen Schubert so oft die melodische Linie vermissen läßt, in der die Singstimme auf den Krücken der Deklamation nebenher humpelt. Mit den prätentiösen Gesängen ästhetischer Ueberkultur und musikalischer Verrenkung, die sich so anspruchsvoll geben, dabei doch völlig blutleer und schwindsüchtig sind, hat jene Lyrik nichts gemein, die ihre Kraft aus dem Vollen schöpft, aus dem Born des durch und durch gesunden völkischen Elements. Auch Jürgens' Lieder tragen oft jenen volkstümlichen (nicht volkstümelnden!) Unterton, jenen melodischen Ausdruck, der stets der Atem aller dauernden Lyrik bleiben wird. Selbstverständlich kann diese Art niemals allein die Größe eines Komponisten ausmachen, überströmende Kraft, Leidenschaft, Wucht usw. müssen unbedingt hinzutreten. Der Kenner der Jürgensschen Gesänge wird bald sehen, daß seine Lyrik auch hierfür die schlagendsten Belege liefert und nicht etwa „spindeldürres Zeug" ist (wie Kalbeck einst Hugo Wolfs Lieder zu nennen wagte!). Etwas anderes ist es um die Selbständigkeit eines Künstlers! Nach ihr wird sein Werk mit Recht hauptsächlich gewertet. Kann Jürgens als durchaus selbständige schöpferische Natur angesprochen werden? Oder ist er von den führenden Geistern der Liedform erdrückt worden? Bei der großen Jugend des Komponisten — er schrieb die meisten Lieder im Alter von 18—21 Jahren! — ist es nicht verwunderlich, daß hier und da Einflüsse eines Wolf, Brahms, Schubert und Wagner unverkennbar sind. Auch manche Anklänge mögen sich finden. Um das zu merken, braucht man nicht einmal zu den „ödesten Reminiszenzenschnüfflern" zu gehören! Aber nach bewährtem Hebbelschen Rezept ist Jürgens bemüht gewesen, durch diese Großen „hindurchzugehen". Nächst Schubert hat er vor allem Wolf, der ihm zum stärksten Erlebnis wurde und der in seinem Verhältnis zum Texte, zur Deklamation für ihn vorbildlich war, mit Glück nutzbringend zu vereignen gesucht. Das von ihm Gelernte war aber für ihn lediglich eine Bestätigung des instinktiv Gewußten und Geahnten. Ungerecht ist es, Jürgens einfach als Brahms-Nachbeter zu bezeichnen, wenngleich er Brahms sehr liebte und in des Meisters niederdeutschem Wesen manches von seinem eigenen wiederfand. Was ihn aber von der resigniert rückwärtsschauenden, zwiespältigen, gewaltsam verhaltenen und doch wieder sehnsüchtig-überquellenden, starr in der „schönen, alten Zeit" beharrenden Natur eines Brahms trennte, war sein erwartungsvolles Vorwärtsschauen in das Gebiet des formalen und technischen Neugestaltens, in das Gebiet der Neukunst, eben das ihm eigentümlich Persönliche. Jürgens war nicht so „einfältig" (im Sinne Goethes!), wie manche denken mögen, er besaß als Künstler immerhin auch ein gerüttelt Maß von Selbstbewußtheit. Auch er war nicht frei von jenen „Unvergänglichkeitsaspirationen", die jeder Könner besitzen muß, wenn er zu dauernder Geltung kommen will. Und wie stark sein Talent war, das werden noch in ganz besonderem Maße die hinterlassenen, ungedruckten Manuskriptlieder zeigen, die von rastlos-rüstiger, hoffnungs- und aussichtsreicher Weiterentwicklung auf dem einmal beschrittenen Wege Zeugnis ablegen und den stillen, leuchtenden Glanz der Falke- und Greif-Lieder in mancher Hinsicht noch überstrahlen. Was hätte uns dieser seltene Mensch und reichbegabte Künstler noch sein und schenken können?!



Fritz Jürgens †.
Photo- und Karten-Zentrale, Zürich I.

Nun ist dem jungen Meister, der „so viel Lieder weckte im Jubelton", schon das letzte erklungen. Wie ein Wehruf aus entschwundenen Tagen, wie ein Traum der goldenen Vergangenheit grüßen sie uns. Sein Mund ist still geworden, sein Tag ist erloschen, er ist nun nach dem Traum der Endlichkeit über Leid und Zeit seinen Sternen, der lichten, fernen Heimat näher gerückt. Vorüber, ach vorüber! Herz, es war einmal! Möge er nun ausruhen von Lust und Not, bis das ew'ge Morgenrot ihm leuchtet... Wir klagen zwar mit seinem und des Dichters Liede:

O Tod, das hast du schlecht gemacht,
So schöne Kraft für nichts geacht,
Viel Kräuter stehen hundertweis,
Was raufest du dies Edelreis?

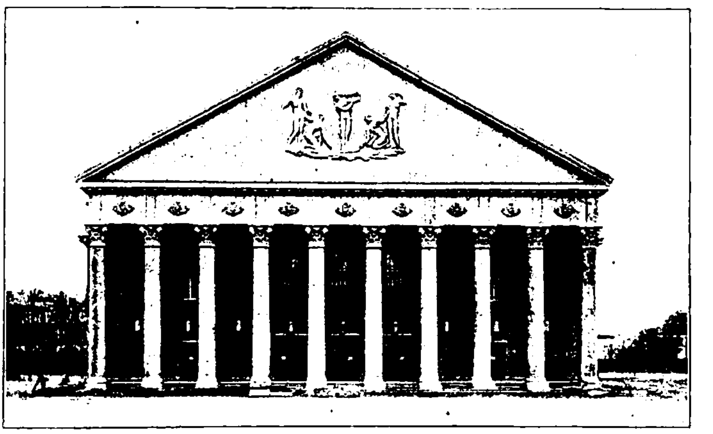
Aber wir hoffen auch zuversichtlich: Was dem Lebenden in vollem Maße nicht zuteil geworden ist, wird und muß dem Toten ganz werden: Liebevolles, tiefes Verstehen seiner großen, deutschen Kunst!!

Seele, vergiß sie nicht,
Seele, vergiß nicht die Toten!

Dr. Eilers (Barmen).

Das neue Konzerthaus in Karlsruhe.

Für Karlsruhe, Badens Residenz, bedeutete das Jahr 1915 die zweihundertste Wiederkehr des Jahres der Stadtgründung. Aus Anlaß dieses Jubiläums waren eine Reihe von Festlichkeiten vorgesehen, Ausstellungen verschiedener Art geplant, auch war eine Musikwoche in Aussicht genommen. Von alledem ist durch den Krieg nichts zur Wirklichkeit geworden. Die in der Ausführung begriffenen Ausstellungsgebäude blieben, insoweit man sie nicht militärischen Zwecken dienstbar machte, unvollendet, nur das städtische Konzerthaus konnte seiner Bestimmung zugeführt und am 11. Dezember 1915 durch ein Konzert zugunsten der Kriegshilfe der Oeffentlichkeit übergeben werden. Das neue Haus steht nahe dem wegen seiner kunstgärtnerischen Anlagen in Verbindung mit altem Wald und schimmernden Seen rühmlich bekannten Karlsruher Stadtgarten. Es ist im Weinbrenner-Stil gehalten, jenem von dem ehemaligen Architekten Weinbrenner vor einem Jahrhundert ausgehenden, auf klassische Vorwürfe sich stützenden Baustil, den die meisten öffentlichen Gebäude Karlsruhes zeigen und der für das innere Stadtbild der badischen Residenz charakteristisch ist. Das neue Haus, von den einheimischen Architekten Curjel & Moser erbaut, läßt schon in seinen Außenmaßen — 35 m Breite und 86,5 m Tiefenentwickelung — eine großzügige und weiträumige Anlage erkennen. Grundrißlich in zwei Teile gegliedert, umfaßt der eine Teil den Hauptsaal mit allen Neben- und Zugangsräumen, der andere Teil das Bühnenhaus. Ursprünglich hatte man zwei getrennte Säle ins Auge gefaßt, die gleichzeitig hätten benützt werden können, nämlich einen Saal für Konzert- und einen für Theaterzwecke. Jetzt hat man nur e i n e n großen Saal erstellt, der sowohl Konzert- als auch Theateraufführungen dienen soll. Auf diese Weise muß die Bühne zugleich als Konzertpodium Verwendung finden. Der vertiefte Orchesterraum, der bei normalen Verhältnissen Platz für 60 Musiker bietet, je nach Bedarf aber in seinen Abmessungen verändert werden kann, wird bei Musikdarbietungen auf der Bühne überbaut. Durch Aufstellung einer sogen. Konzertmuschel auf der Bühne werden die Klangwirkungen reguliert. Ueber der Bühnenöffnung ist hinter Gitterwerk eine Konzertorgel mit Fernspieltisch eingebaut. Der Saal enthält 1400 Sitzplätze, die durch das Ansteigen der Sitzreihen gestatten, von jedem Punkte aus den Blick ungehindert auf die Bühne zu richten. Die dekorative Ausstattung des Saales ist einfach, aber geschmackvoll. Ueber den braungetäferten unteren Teil erhebt sich der hell gehaltene, von Säulen flankierte obere Teil. In der kassettierten Decke sind zahlreiche elektrische Lampen angebracht, vermöge derer der Raum mit einer Fülle von Licht überflutet werden kann.



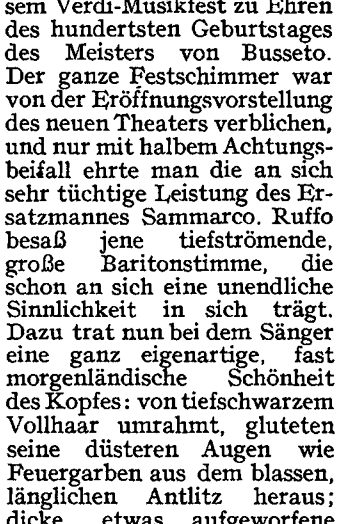
Städtisches Konzerthaus in Karlsruhe.
Verlag J. Velten, Karlsruhe.

Für die Weihe des Hauses hatte man eine Folge von Tonwerken gewählt, die in einer großgeschwungenen Linie die Entwickelung der deutschen Musik andeuteten. An Glucks Ouvertüre zur „aulidischen Iphigenie" reihte sich Mozarts „Konzertante Symphonie" für Violine und Bratsche, an Schuberts „Allmacht" schloß sich Beethovens „Siebente" an; nach dem „Meistersingervorspiel" klang das Konzert mit Wagners „Kaisermarsch" machtvoll aus. In die Leitung dieser Tonwerke teilten sich die beiden Hofkapellmeister *Cortolezis* und *Lorentz*, sowie die Chormeister der Männergesangvereine „Liederhalle" und „Liederkranz", Hoforganist *Baumann* und Kapellmeister *Cassimir*. Die Hofopernsängerin Frau *Palm-Cordes* sang das Solo in der „Allmacht" und Hofkonzertmeister *Demann* und Kammervirtuos *Müller* spielten die konzertierenden Parte in der Mozart-Symphonie. Es war eine eindrucksvolle künstlerische Kundgebung, mit der unter Anwesenheit des Großherzogs und des Prinzen Max von Baden, deren Gemahlinnen, der Spitzen der staatlichen und städtischen Behörden und eines festlich gestimmten Publikums das Konzerthaus als neuer Faktor in das Musikleben Karlsruhes eintrat. „Möge der Geist der großen deutschen Meister," also schloß der Oberbürgermeister der Stadt seine Eröffnungsrede, „in die Räume dieses neuen Kunsttempels seinen Einzug halten und ihnen seine Weihe geben. Mögen alle, die hier ihre Kunst ausüben, erfüllt sein von dem hohen Beruf ihres Künstleramtes, wie Schiller ihn mit den Worten gezeichnet hat: ‚Der Menschheit Würde ist in Eure Hand gegeben! Bewahret sie! Sie sinkt mit Euch! Mit Euch wird sie sich heben!' Dann wird dies neue Karlsruher Kunsthaus ein würdiges Denkmal der großen und schweren Zeit sein und bleiben, in der die Opferfreudigkeit der Bürgerschaft es geschaffen und der Pflege des Schönen und Edeln in ihrer Mitte gewidmet hat."

Schweikert.

Titta Ruffo †.

Titta Ruffos, des bedeutenden italischen Baritonisten Ableben bringt dem deutschen kunstsinnigen Italienfahrer eine Fülle von Erinnerungen vor die Seele zurück. Unvergeßlich ist mir die unerhörte Spannung, die über der Stadt Parma an jenen letzten Tagen des Verdi-Festes vor zwei Jahren lag, da der von seinen Landsleuten geradezu vergötterte Künstler bei der Einweihung des Reinach-Theaters den Rigoletto singen sollte. Sein Name prangte in amerikanischen Riesenlettern auf dem Tuchplakat, das sich quer über die Straße vor dem neu umgebauten Theater des Dirigenten-Direktors Cleofonte Campanini legte. „Wird Ruffo den Rigoletto singen oder nicht?" Diese Frage wurde mit fast hamletischem Tiefsinn immer wieder erörtert, und als er schließlich — nicht sang (er war erkältet und auf seinem Sommersitze geblieben), da ging eine große Enttäuschung durch die Teilnehmer an diesem Verdi-Musikfest zu Ehren des hundertsten Geburtstages des Meisters von Busseto. Der ganze Festschimmer war von der Eröffnungsvorstellung des neuen Theaters verblichen, und nur mit halbem Achtungsbeifall ehrte man die an sich sehr tüchtige Leistung des Ersatzmannes Sammarco. Ruffo besaß jene tiefströmende, große Baritonstimme, die schon an sich eine unendliche Sinnlichkeit in sich trägt. Dazu trat nun bei dem Sänger eine ganz eigenartige, fast morgenländische Schönheit des Kopfes: von tiefschwarzem Vollhaar umrahmt, gluteten seine düsteren Augen wie Feuergarben aus dem blassen, länglichen Antlitz heraus; dicke, etwas aufgeworfene Lippen erhöhten die Erotik im Ausdrucke: ein solches Gesicht ist wie geschaffen zu der düsteren Dämonie, wie sie die Partie des Rigoletto kennzeichnet; aber die begehrlich lachenden Lippen Ruffos konnten auch jene lebemännische Ironie entfalten, wie sie von der Gestalt des Figaro im „Barbier von Sevilla" ausgeht; das war in Ruffos Darstellung ein Vollblutspanier, ritterlich und doch auch liebesverträumt und, beim Singen, durchseelt und durchgeistigt zugleich: hierin lag das Europäische in der Bedeutung von Ruffos Kunst, die auch außerhalb Italiens nicht einfach nur vom Standpunkte des internationalen Stars betrachtet werden darf. Ruffo war nicht so weltberühmt wie sein Kollege von der Tenorfakultät, Caruso; aber er war diesem allzu einseitig verwöhnten Günstlinge der Massen stets künstlerisch mindestens ebenbürtig, weil er durchaus ernst m i t t e n auf der Bühne, niemals v o r n an der Rampe stand. Diese seine prächtige künstlerische Geschlossenheit machte seine große Wirkung nicht bloß auf die Italiener, sondern auf jeden empfänglichen deutschen Opernbesucher aus, und darum müssen auch wir deutschen Musikfreunde dieses echten Künstlers und abgeklärten Vertreters des belcanto mitten im Weltkriege voller Anerkennung gedenken.



Artur Neisser.

Leipziger Musikbrief.

„Aesthetische" Konzertzettel haben wir seit dem Weggange G. Göhlers, der immer sehr auf deren besonderes Gesicht bedacht war, so gut wie nicht mehr. Göhlers Tun war gewiß in dieser Beziehung verdienstvoll. Wie sich die Sache aber mitunter schon bei ihm veräußerlichte, so meist noch mehr bei denen, die es ihm nachtaten. Wir brauchen die „ästhetischen" Konzertzettel auch gar nicht; das einzige, was man verlangen

darf, ist, daß sie nicht geradezu gedankenlos und zweckwidrig aufgestellt werden. Von diesem Standpunkte aus dürfen wir im ganzen mit dem ersten Viertel der Reihe der diesjährigen Gewandhauskonzerte zufrieden sein, wenngleich man die Zeitgenossen noch zu sehr zurückgedrängt fand. Immerhin hatten wir aber sogar eine, wenn auch nur bedingte Uraufführung: Die modern und unterhaltsam erfundene und blitzsauber instrumentierte Suite „Der Zwerg und die Infantin" von Bernhard Sekles — eine bedingte Uraufführung deshalb, weil das Werk fast wörtlich aus der ersten Hälfte der Musik des Frankfurter Tonsetzers zu dem Wildeschen Bühnenspiel (so aufgeführt 1913 in Frankfurt a. M.) gleichen Titels zusammengesetzt ist. Im übrigen vermißte man wohl kaum einen der Namen unserer großen Meister von Bach bis Bruckner und, wenn man will, Richard Strauß: Mit dem ältesten unserer nunmehr vier großen B — da auch Bruckners erhabene Bedeutung nunmehr unerschütterlich feststehen dürfte — mit einem etwas zurechtgestutzten, aber immer noch eindrucksvollen Chorsatz aus J. S. Bachs Kantate „Ein' feste Burg" wurden die Gewandhauskonzerte eröffnet. Nicht weit davon stand Händels Concerto grosso in d moll (No. 10), leider immer noch in der unzulänglichen Bearbeitung von F. David. Beethovens Schicksalssymphonie, von dem jugendlichen sechzigjährigen Artur Nikisch auch in den lyrischen und ruhigen Abschnitten mit wundervoll ans Herz greifender Einfühlung vermittelt, schloß den Abend sieghaft ab. Die Hauptwerke des zweiten waren Mozarts g moll-Symphonie und die Brahmsschen Veränderungen über ein Thema von Haydn (Chorale St. Antoni); besonders die Prägung der letzten machte einen geradezu verklärten Eindruck. *Walter Kirchhoff*, ein Tenorwunder seltenster Erscheinung, verschönte den Abend mit auch geistig bemerkenswert gut vorgetragenen Gesängen von Haydn und Schumann. Des Todestages Mendelssohns (4. November) wurde, da das dritte Konzert auf den Tag fiel, mit der immer noch frischen und lebensfähigen A dur-Symphonie, einer der romantischsten des Romantischen, und zwar in erquicklichster Erfassung ihres Gehaltes, sowie mit dem Violinkonzert gedacht, das von Eddy Braun mit ansehnlicher Fertigkeit gespielt, aber von der etwas zu redeseligen Schottischen Fantasie von Bruch in der Geistigkeit des Vortrages übertroffen wurde. Ein selten gehörtes, böhmisch wurzelechtes Scherzo capriccioso für Orchester (Werk 66) von Dvorák vervollständigte den Konzertzettel. Mit einer tief erfühlten Wiedergabe von Bruckners Siebenter Symphonie (E dur) festigte Nikisch im nächsten Konzert, das auch das genannte Werk von Sekles einschloß, seinen Ruf als eines unserer ersten Ausdeuter des verehrungswürdigsten Meisters von der Schwelle der Gegenwart. *Elena Gerhardt* erwarb sich ein besonderes Verdienst damit, daß sie des schmählich vernachlässigten Robert Franz durch einen Strauß schöner Liederblüten gedachte; außerdem sang sie Schuberts Zwerg und Allmacht mit einer geschickt gearbeiteten Orchesterbegleitung, die, wie man munkelte — verbürgen kann ich es nicht —, von der bekanntlich auch tonsetzerisch begabten Gattin des Gewandhauskapellmeisters, Amalie Nikisch, stammen soll. Das fünfte Konzert endlich bot die Hunnenschlacht von Liszt und den Don Juan seines bedeutendsten Nachfahren Richard Strauß in eindrucksvollster Prägung; noch tiefer gingen aber die Eindrücke, die man von Schumanns Frühlingssymphonie als Abschluß des Abends mit nach Hause nahm. Große Kunst bot auch *Edith Walker* als Mittlerin der nicht ganz in das Konzert passenden Ozeanszene und Arie aus „Oberon" und der meist „ausgeklügelt einfachen" Lieder eines fahrenden Gesellen von Mahler.



CAMPANINI.

(Aus dem Besitze von Dr. A. Neißer-Berlin.)

Unser anderes großes Orchester, die *Windersteiner*, die in Friedenszeiten in vieler Hinsicht unentbehrlich geworden waren, haben die Waffen auf die Dauer der politischen Wirren schon im Laufe des vergangenen Winters gestreckt — wenigstens für Leipzig, denn ein Teil soll sich noch in Bad Nauheim, ihrem jährlichen Sommeraufenthalt, betätigen. Auch die Musikalische Gesellschaft, die unter G. Göhler mit hiesigen oder auswärtigen Musikerschaften gleichfalls eine Reihe Orchesterkonzerte zu veranstalten pflegte, scheint ganz gesprengt zu sein.

Hingegen lassen alle Anzeichen darauf schließen, daß dem altangesehenen Riedel-Verein ein neuer Aufschwung bevorsteht. Nach jahrelangem Leiden, hervorgerufen durch zu häufigen Chormeisterwechsel, scheint in Prof. *Franz Mayerhoff* (Chemnitz) der richtige Arzt gefunden zu sein. Der erste Abend, der Händels „Israel in Aegypten" brachte, war, unter Mitwirkung des trefflichen Chemnitzer Lehrergesangvereines, ein Triumph des Chores und seines Leiters, und zwar nach nicht einmal halbjähriger Zusammenarbeit. Die Einzelmitwirkenden (Ilse Helling-Rosenthal, Valeska Nigrini, E. Possony, E. Herveling) befriedigten bis auf den krank gemeldeten letzten.

Unsere anderen beiden bemerkenswerten gemischten Chöre, der *Bach-Verein* und die *Singakademie*, traten am Bußtage mit je einem kirchlichen Werke hervor: jener mit Mozarts Requiem, das Karl Straube sehr klangschön, aber mit an ihm gekannter großer Eigenwilligkeit in den Zeitmaßen leitete (dem Einzelquartett Frau Modes-Wolf, Martha Adam, H. Lißmann, H. Müller mangelte leider das rechte stimmliche Gleichgewicht), diese mit H. Zöllners besonders in den Choral- und anderen Chorsätzen und im Orchestersatze trefflich gearbeiteten „Luther"; ihn brachte G. Wohlgemuth unter Mitwirkung der mit zwar nicht großer, aber unverbrauchter Stimme begabten Helene Braune und des gestaltungskräftigen und markig-weichen Otto Semper wirksam heraus.

Sich gegenseitig ergänzende Führer durch die Kammermusik Beethovens wollen uns das *Gewandhausquartett* und ein neugebildetes Trio *Fritz* v. *Bose* (Klavier), *Mimy Schulze-Priska* (Geige) und *Karl Piening* (Cello) sein. Sie gedenken im Laufe der Konzertzeit sämtliche Quartette und Trios des Großmeisters zu vermitteln und haben auch schon vielversprechende Anfänge damit gemacht. In einem stimmen beide Vereinigungen übrigens miteinander überein: Beide neigen, soweit sich das bisher beurteilen läßt, in Auffassung und Einfühlung am meisten zu den Frühwerken ihres Schutzheiligen, was nicht zuletzt an den so gerichteten Führern, Konzertmeister Wollgandt und Fr. v. Bose, die beide ausgezeichnete Feinspieler sind, liegen wird.



TITTA-RUFFO.

(Aus dem Besitze von Dr. A. Neißer-Berlin.)

In Friedenszeiten hätte man ein Zurückfluten der Einzelkonzerte als Kulturfortschritt begrüßt. Was ist dagegen

ganz unnötigerweise nicht alles geeifert und geschrieben worden! Das einzige Eindämmungsmittel, woran vorher natürlich keiner gedacht hat, war der Krieg: Nur der wirtschaftliche Tiefstand der Kunst konnte der Konzertsintflut Halt gebieten — eine grausame Lehre für Allerweltsnörgler aus Grundsatz. So sind auch unsere sonst so rührigen Konzertdirektionen Ernst Eulenburg und Reinhold Schubert zu unfreiwillig gemächlicherem Tun verurteilt. Klavierspieler beispielsweise traten selbst in Anbetracht der Zeiten sehr wenige auf: Der prächtige, deutschmarkige *Richard Buchmayer* und der einheimische großzügige *Télémaque Lambrino* (beide in Beethoven-Abenden), ferner der feinmusikalische und auch schöpferisch begabte *Paul Schramm*. Die Geige kam durch die tüchtige *Edith v. Voigtländer*, die unter anderem für Hugo Kauns Italienische Suite (Uraufführung) eintrat, gar nur einmal zu Worte, wogegen man in den Gesangsdarbietungen gegen früher kaum einen Unterschied feststellen konnte: *Georg A. Walter* sang Beethovens Liederkreis stimmlich recht anziehend, in der Auffassung aber reichlich schmachtig. Ihm geistesverwandt erwies sich der Bariton *Alfred Fischer*, doch brachte er dankenswerterweise einen ansehnlichen Strauß neuerer Weisen mit. Die Sopranistin *Mignon Gers-Spacu* erfreute durch hübsche Mittel, war aber noch nicht auf dem Parnaß ihrer Bildungsfähigkeit angelangt. Verfehlt war es von *Otfried Hagen*, Wagnersche Heldentenorgesänge in kleinem Saal und am Klavier singen zu wollen. Mit Zwiegesängen traten hervor: die stimmlich wohlbegabten *Anna Führer* und *Elsa Suchannek* und das kluge und reichbegabte — wenn auch nicht ganz aufeinander abgestimmte — Geschwisterpaar *Eva Katharina* und *Hans Lißmann*.

Vom Theater gelegentlich etwas Ausführlicheres. Heute nur so viel, daß es mit den üblichen Neueinübungen bewährter Werke — kürzlich z. B. der hier Jahrzehnte nicht gehörten „Königin von Saba" von Goldmark — fortfährt. Unser bedeutender Operndirektor *Otto Lohse*, der seine Tätigkeit nicht mehr auf Leipzig und Brüssel seit dessen Einnahme zu halbieren hat, läßt den Einübungen meist eine außerordentliche Sorgfalt angedeihen. So darf man hoffen, daß Leipzig, eine der musikalischen Hochburgen rühmlichster Ueberlieferung, auch in diesem zweiten Kriegsjahre würdig, wenn auch mit Einschränkungen, künstlerisch durchhalten wird. **Dr. Max Unger.**



Kritische Rundschau

Basel. Der Basler Gesangverein brachte am 4. und 5. Dezember *Berlioz-Tage*. Der große Franzose hat keine größeren Kontraste in seinem Werk aufzuweisen als die beiden Chor- und Orchesterkompositionen „Enfance du Christ" mit klassisch zarter Tonsprache und „Tedeum" mit seiner himmelstürmenden Monumentalität. Und doch ergänzten sich die beiden in ihrer Art ohne Beispiel dastehenden Tondichtungen im Adventsgedanken der Zeit in vortrefflicher Weise. Die drei Teile der „Enfance" sind (für Berlioz sehr charakteristisch!) je einem französischen, englischen und deutschen Freunde dediziert. Der Text des Meisters ist auch von Cornelius und Weingartner nicht so kongenial übertragen, daß eine deutschsprachliche Aufführung zu empfehlen wäre. Die vier Künstler Frau *Débogis, la Crüz-Frölich* aus Genf und *Rodolphe Plamendon* und *Jan Reder* aus Paris fanden sich deshalb mit dem Chor in ihrem heimischen Idiom zusammen. Das Tedeum faßte Dr. *Suter* mit seiner temperamentvollen Art südländisch mystisch und rassig leidenschaftlich auf und erzielte im „Judex" eine hinreißende Wirkung, wobei die 150 Knaben und das erhabene Münster mit ins Gewicht fallen. — Die Orchesterkonzerte der Allgemeinen Musikgesellschaft begannen unter trüben Auspizien. Der treffliche Konzertmeister *Hans Koetzscher*, mit ihm andere langjährige Spieler, wurden zum deutschen Heer abberufen. Ein Glück, daß der Schweizer Virtuose *Fritz Hirt* aus Luzern ohne weiteres einspringen konnte und sich in Tschaikowskys Violinkonzert als glänzender Könner auswies. *Wanda Landowska* wurde jenseits der Grenze festgehalten. *J. V. da Motta* aus Lissabon spielte dann Sgambatis g moll-Klavierkonzert. *Ilona Durigo* konnte ihre altitalienischen Kanzonen mit starkem Erfolg singen, dazu Penthesilea, eine großzügige neue Ballade des Basler Komponisten *Kelterborn* für Alt und Orchester. *André de Ribeaupierre* aus Clarens debütierte glücklich, und der unverwüstliche *Eugen d'Albert* brachte der Musikgemeinde mit der C dur-Fantasie Schubert-Liszt und Beethovens Es dur-Konzert einen unvergeßlichen Eindruck. Dr. *Hermann Suter* hielt das Orchester, das ab und zu in Neuenburg und Lausanne gastiert, in fester Hand. Brahms' II., Beethovens VII., Richard Straußens Italiensymphonie, Lalos Sinfonie espagnole, Berlioz' Romeo-Fragmente, als Novität *Regers* in der Böcklin-Stadt sonderlich interessierende „Tondichtungen nach *A. Böcklin*, op. 128" bewiesen dies zur Genüge. Die letztere wurde ohne das „Bacchanale" gegeben; der Schluß der „Toteninsel" kehrt zu fein wieder zum Anfang des ersten Stückes „Eremit" zurück! *Baur.*

Halle a. S. Im Stadttheater fand *Joh. Doebbers* neue Oper „Franzosenzeit", deren Stoff dem Reuterschen Roman „Ut de Franzosentid" entnommen ist, eine überaus beifällige Aufnahme. Der Komponist hat an dem Werke nach den Erfahrungen der Berliner Uraufführung (August 1914) mancherlei Kürzungen und Aenderungen vorgenommen, und in dieser neuen Form kam nun die Oper erstmalig heraus. Den Verfassern des Textbuches (Entwurf von Edwin Bormann, Verse von Adolf Doebber) kam es weniger auf Folgerichtigkeit und innere Entwickelung der Handlung an (was in diesem Falle seine ganz besonderen Schwierigkeiten gehabt hätte), als vielmehr darauf, dem Komponisten eine Reihe buntbewegter Genrebilder zu bieten. Der vaterländische Hintergrund soll diese Bilder nach Möglichkeit einen. Doebbers Musik verknüpft Altes und Neues, Volkstümliches und Kunstvolles. Von einem einheitlichen Stil kann da natürlich nur bedingt gesprochen werden. Bald berührt der Komponist das moderne Musikdrama (Strauß, Puccini!), bald greift er bekannte volkstümliche Melodien auf und verwendet diese mehr zufällig, als im Sinne von Leitmotiven. Bald tauchen geschlossene Formen auf, bald wird das musikalische Rezitativ benutzt. Zwischendurch kommt auch der alte, gesprochene Dialog zur Verwendung und zwar sehr reichlich (nach Möglichkeit auch dialektisch). Die fließende Melodik und die glänzende Instrumentation sichern dem Werke vielleicht einmal weitere Verbreitung. — An der sorgfältig vorbereiteten Aufführung (szenische Leitung: Dir. *L. Sachse*, musikalische: Kapellmeister *O. Braun*) wird der anwesende Komponist sicher seine Freude gehabt haben. *P. Kl.*

M.-Gladbach. Bisher fanden hier sechs große Abonnementskonzerte unter Leitung *Hans Gelbkes* statt. In den beiden Cäciliakonzerten wirkten solistisch mit: *Nic. Geiße-Winkel* (Gesang) und *Walter Zollin* (Deklamation) vom Wiesbadener Hoftheater, ferner in Bruchs Glocke die Damen *Grumbacher-de Jong* und *Hilde Ellger*, sowie *G. A. Walter* und *A. van Eweyk* (Berlin). Ein stattlicher Chor von 235 Mitgliedern und das auf 50 Musiker verstärkte Orchester ermöglichten eine wohlgelungene Wiedergabe des Werkes, das als Volks-Konzert wiederholt werden mußte mit folgenden Solisten: *Ida Schürmann, Berta Franken, Paul Tödten* und Kammersänger *Everts*. Die vier Symphoniekonzerte des Städt. Orchesters (verstärkt durch die Krefelder Kapelle) ebenfalls unter Gelbke, brachten Beethovens Zweite, Schuberts C dur-Symphonie, Regers Mozart-Variationen, Schumanns a moll-Klavierkonzert (Lonny Epstein), Mendelssohns Violinkonzert (Bram Eldering), Bruchs g moll-Violinkonzert (Elvira Schmuckler) u. a. In einem geistlichen Orgelkonzert (Bußtag) kam die von der Firma Klais (Bonn) neu umgebaute große Konzertorgel der Kaiser-Friedrichhalle, mit verstellbarem, elektrischem Spieltisch zu voller Geltung. Die rege Beteiligung, auch aus den benachbarten Städten, zeigt, wie auch hier das Interesse an guten Darbietungen im zweiten Kriegswinter anhält, ja wesentlich gesteigert ist. *x. z.*

Wiesbaden. Trotz der Kriegszeit nahm auch hier das Musikleben einen flotten Verlauf. Unsere Hofoper brachte, neben anregenden Neueinstudierungen älterer Werke, als Novität: *Schillings'* „Mona Lisa", die beim Publikum durch das grasse Libretto einiges Aufsehen machte, während die Musik trotz mancher Werte keinen tieferen Eindruck hinterließ. Für die abgeschmackte Titelrolle glaubte die Intendanz keine der hiesigen Sängerinnen verwenden zu können und zog eine auswärtige, bei Licht besehen, ziemlich unbedeutende Kraft (Frau *Klebe*-Düsseldorf) heran —: wohl nur eine kleine „Serenissimus"-Laune des Intendanten — wie man das so an reichdotierten Hoftheatern trotz des Weltkrieges noch immer erleben kann! Im *Kurhaus* hält der junge Städtische Musikdirektor *Schuricht* durch seine ungewöhnliche Dirigentenbegabung alles in Atem. Von selteneren Werken hörten wir da Mahlers zweite Symphonie, Regers „Hiller-Variationen", Straußens „Domestica" und ähnliche Werke, deren Glanz aber vor den klassischen Meisterwerken erbleichen mußte. Eine interessante Neuheit war H. Ungers Orchesterskizze „Nächtlicher Zug" — ein farbenfrohes, stimmungsreiches Fantasiestück, das dem anwesenden Autor (in Feldgrau) stürmischen Beifall eintrug. Im übrigen gab die genialische *Elly Ney* drei Brahms-Konzerte unter steigendem Enthusiasmus; *Backhaus* spielte glänzend aber etwas kühl; und ein Wunder an virtuoser Kunst entwickelt sich in *Kerekjártó:* Selbst neben Szigeti und Burmester, die fast gleichzeitig konzertierten, behauptete sich dieser jugendliche Geiger als Auch Einer —! *O. D.*





KUNST UND KÜNSTLER

— Hofkapellmeister Prof. *Karl Corbach* (Sondershausen) konnte am 1. Januar auf eine 25jährige Wirksamkeit im Dienste der dortigen Hofkapelle, zugleich als hervorragender Lehrer für konzertantes Geigenspiel an der Fürstlichen Musikschule, deren Leiter er heute ist, zurückblicken. Zu seinen Schülern zählen viele bedeutende Geiger in ersten Stellungen des In- und Auslandes.

— Am 2. Januar beging Frau *Marie Wellig-Bertram*, Mitglied des Frankfurter Opernhauses, ihr 25jähriges Bühnenjubiläum.

— *Lilli Lehmann* wird im Sommer 1916 am Mozarteum in Salzburg einen Gesangskurs für Fortgeschrittene abhalten, der hauptsächlich Mozart umfassen soll. (Dramatische Ausbildung inbegriffen.) Anfragen sind an das Sekretariat des Mozarteums in Salzburg zu richten.

— *Felix v. Weingartner* hat einen neuen Liederzyklus vollendet, der unter dem Titel „Daheim" im Verlage der Universal-Edition in Wien erschienen ist.

— Musikdirektor *Eugen Kutschera* hat eine Operette „Im Strandhotel" vollendet.

— *Bogumil Zepler* arbeitet an zwei neuen Opern. Eine ist vollendet: „Der Liebhaber wider Willen" (nach einer Novelle des Boccaccio), die andere führt den Titel „Junker Görg" und ist von Richard Batka nach der Novelle „Madame Dorette" von Rudolf Hans Bartsch gedichtet worden.

— Der ungarische Komponist *Raoul Moder*, der einstige Musikdirektor der Königl. Oper in Budapest, hat die Musik zu einem neuen Ballett, „Die Panflöte", vollendet.

— In der zweiten Hälfte der Saison wird *Ferruccio Busoni* an Stelle des beurlaubten Volkmar Andreae die Züricher Abonnementskonzerte leiten.

Zum Gedächtnis unserer Toten.

— In München starb *Gabriel v. Max*, der bekannte Mystiker unter den Malern. Seine Erstlingswerke waren kolorierte Zeichnungen zu Tonwerken großer Meister, in denen seine spätere Eigenart bereits deutlich zu erkennen ist.

— In Kassel ist *Gertrude Lucky*, ehemals Sängerin an der Berliner Hofoper, später als Konzertsängerin vorteilhaft bekannt, nach langem Leiden gestorben.

— Die einst besonders in Dresden und Berlin viel genannte Bühnensängerin und Gesanglehrerin *Ida Auer-Herbeck* ist vor kurzem in Amerika gestorben.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— Am ersten Weihnachtsfeiertage wurde im Würzburger Stadttheater die Märchenoper „*Das Marienkind*" von *Eduard Behm* zum ersten Male gegeben. Die stark in Wagners Fahrwasser gehaltene Musik wird wirksam, aber auch stellenweise trivial genannt.

— „*Der Jahrmarkt*", ein „ernsthaftes Singspiel", Text von Goethes Freund Gotter, Musik von *Georg Benda* (1722 bis 1795) wurde in einer Neubearbeitung von Dr. Landshoff am 5. Dezember 1915 am Würzburger Stadttheater zur Uraufführung gebracht.

— „Die Tschardasfürstin", eine neue Operette von *Emmerich Kálmán*, erlebte ihre Uraufführung am Johann-Strauß-Theater zu Wien.

— *Engelbert Humperdinck* hat zu Shakespeares „Sturm" eine umfangreiche Musik komponiert, die im Theater am Bülow-Platz in Berlin zur Wiedergabe gelangte.

— Die Budapester Oper, die bisher gerne mit Italien liebäugelte, hat neuerdings eine starke Schwenkung zum Deutschtum gemacht und sich zugleich ihrer nationalen Pflichten erinnert. Es soll jetzt die Honved-Oper „Namenlose Helden" des alten, lange vergessenen *Franz Erkel* wieder aufgeführt werden.

— D'Alberts neueste Oper „*Die toten Augen*" gelangt an der Dresdener Hofoper voraussichtlich Anfang Februar 1916 zur Uraufführung.

— Das *Frankfurter Opernhaus* hat die vor drei Jahrzehnten oft gegebene Operette „*Nanon*" von *Richard Genée* ihrem Spielplane wieder einverleibt.

— Das *Mannheimer Hoftheater* hat die Operette „*Die Regimentsfahne*" von *Ludwig Sandow* zur Uraufführung angenommen.

— Die Münchener Hofoper plant die Uraufführung des kürzlich vollendeten „*Palestrina*" von *Hans Pfitzner*.

— *K. v. Kaskels* neue Oper „Die Schmiedin von Kent" harrt ihrer Uraufführung in der Dresdener Hofoper.

— Im vierten Symphoniekonzerte der Musikalischen Akademie in München kam *Paul Graeners* „Musik am Abend", drei Sätze für kleines Orchester, op. 44, zur Uraufführung. Das Werk hatte einen starken Erfolg. Graener hat darin ein Gedicht H. v. Hofmannsthals musikalisch nachzuschaffen versucht.

— Eine *Symphonie* „*Herbststürme*" von *Walter Zachert* ist unter Leitung des Komponisten von den Breslauer Philharmonikern herausgebracht worden.

— Ein neues symphonisches Werk „*Dante*" von dem spanischen Tonsetzer *Granados* errang in Chicago unter Friedrich Stocks Leitung Erfolg.

— Zur Uraufführung brachte das Münchener Hösl-Quartett eine neue Schöpfung *Regers*, sein op. 141 b, ein Streichtrio in d moll.

— Hofkapellmeister *Kurt Striegler* machte in der Frauenkirche in Dresden seine Hörer mit drei neuen kirchlichen Werken bekannt, einer Symphonie für Orgel, einem Sanktus (achtstimmig) und einem Gebet des Manasse für Frauenkirchenchor.

— *Reinhold Becker* in Dresden hatte in einem Symphoniekonzerte mit dem Dresdener Philharmonischen Orchester bei der Uraufführung seines Orchesterwerkes „In memoriam" (Unsere gefallenen Helden) ehrenvollen Erfolg. Wie alle Werke Reinhold Beckers zeichnet sich auch dieses durch Formschönheit und Vornehmheit aus.

— „*Vor einem Bilde*", Gesangsszene für eine Frauenstimme und Orchester von *A. Albert Noelte*, ist durch L. Rüth mit dem Neuen Münchener Konzertorchester zur ersten erfolgreichen Aufführung in München gelangt. Des jungen Komponisten symphonische Dichtung „Lucifer" erregte vor einigen Wintern Aufmerksamkeit.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Eine „*Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte*" („Gema") wurde in Berlin auf Grundlage der Gleichberechtigung von Tonsetzern, Textdichtern und Verlegern gegründet. Die neue Genossenschaft wird die von der Leipziger „Treuhandkommission" unter Vorsitz von Justizrat Hillig verwalteten, durch die bekannten Reichsgerichtsentscheide freigewordenen Aufführungsrechte verwerten.

— Der *Fürst von Reuß* hat mit Rücksicht auf die Teuerungsverhältnisse die bisherige 50prozentige Kriegsgage der Künstler um weitere 20 Prozent der Vollgage am fürstlichen Hoftheater Gera erhöht. Hierin sind auch die Gagen bis zu 150 M., die bisher schon voll gezahlt wurden, eingeschlossen. Die Mitglieder der Hofkapelle und das technische Personal des Hoftheaters erhalten wie auch im ersten Kriegsjahr ihre vollen Bezüge weiter.

— An der *Wiener Hofoper* soll vom 1. Januar an wieder täglich gespielt werden.

— Die Aufführungen von Werken des *Wagnerschen* „Ringes", die Direktor *Alfred Reinboth* zum Besten verwundeter Krieger in Kottbus und Rostock veranstaltete, haben insgesamt einen Reinertrag von fast 100 000 M. ergeben. Direktor Reinboth hat sich nach Holland begeben, um dort Opern von Richard Wagner und Richard Strauß, Humperdinck, Weingartner und d'Albert zur Aufführung zu bringen. Im Monat Mai will Herr Reinboth dann unter Leitung von Hofkapellmeister Rich. Hagel eine Reihe von Opernaufführungen veranstalten, welche die Entwickelung des deutschen musikalischen Lustspiels bis zu den „Meistersingern" zur Anschauung bringen sollen.

— Die *Schubert-Gemeinde des Reichsbundes für Musikpflege in Oesterreich*, an dessen Spitze u. a. Prof. Hermann Grädener, Musikschriftsteller Dr. Richard Batka, Generaldirektor Hofrat v. Bardas, Kammervirtuose Prof. Alfred Grünfeld und Hofmusikalienhändler Lienau stehen, ein Verband, der sich insbesondere die Bekämpfung unedler, minderwertiger Dutzendmusik zur Aufgabe stellt, plant die Veranstaltung einer Reihe *volkstümlicher Mustervorführungen künstlerisch wertvoller älterer und neuerer Hausmusik* unter Mitwirkung namhafter Künstler. Schön und dankenswert. Ob's aber helfen wird?

— Das *Deutsche Volksliederarchiv* in *Freiburg i. Br.* erläßt einen Aufruf zur Sammlung von Volksliedern. Mit allen guten Geistern unseres Volkes hat auch das deutsche Lied unser Heer ins Feld begleitet. Es verdient künftigen Geschlechtern im einzelnen aufbewahrt zu werden, welche Rolle das deutsche Lied im großen deutschen Kriege gespielt hat; für den Feldzug der Jahre 1870/71 liegen darüber nur unzureichende Mitteilungen vor. Welche Soldaten- und allgemeine Volkslieder, welche volkstümlichen und

Kunstlieder werden im Felde gesungen, welche mit besonderer Vorliebe? Werden bei besonderen Truppengattungen gewisse Gesänge bevorzugt, haben sie besondere, nur ihnen eigene Lieder? Wurden landschaftlich, stimmlich begründete Unterschiede bemerkbar? Sind im Laufe des Feldzuges Veränderungen, Vermischungen im Liederbestande beobachtet worden, etwa ein Neuauftauchen oder Sichausbreiten bestimmter Lieder, Wandern eines einzelnen Liedes von einem Truppenteil zum anderen und dergleichen? Bei welcher Gelegenheit wird vorzüglich gesungen? Sind etwa bestimmte Tätigkeiten regelmäßig von bestimmten Liedern begleitet? Welche Rolle spielt das religiöse, das gehobene vaterländische Lied? Wann und wo werden Lieder dieser Art gesungen? Wer sind die Sänger? Einzelne (welchen Bildungsgrades) oder die Gesamtheit? Verteilt sich etwa der fortlaufende Text und der Kehrreim auf einzelne oder die Gesamtheit?

— Was man bei Leichenbegängnissen an *Trauermärschen* (in Oesterreich) zu hören bekommt, spottet jeder Vorstellung. Der Tote, der da zur Kirche oder zum Friedhof getragen wird, ist glücklich, denn der kann sie nicht hören. Aber den lebenden Teilnehmern am Leichenbegängnis, die nicht gerade über besonders robuste Nerven verfügen, werden sie zur Qual. Wer dieses Zeug nur komponieren mag? fragt die „Musica Divina". In Deutschland und sonstwo ist es auch nicht immer viel anders. Die Herren Kapellmeister und sonstige Machthaber komponieren eben zu viel, und das Zeug wird dann selbstverständlich aufgeführt. Geschmack — ja, wer bringt den in die Köpfe hinein! Wir denken an eine studentische Bismarck-Feier, bei der von den den Fackelzug begleitenden Militärkapellen der weihevolle Hymnus „Mein Herz das ist ein Bienenhaus" gespielt wurde.

— Das Notizbuch, in das *Weber* als Direktor in *Prag* alle wichtigen Vorkommnisse an seiner Bühne verzeichnete, wurde in Prag bei der Versteigerung der Sammlung Donnebauer mit einem Ausrufpreis von 300 Kronen ausgeboten. Der Preis stieg bis auf 3900 Kronen, der Zuschlag wurde jedoch nicht erteilt, da der Besitzer 6000 Kronen haben wollte.

— Das Metropolitan-Opernhaus in *New York* hat das Programm der am 15. November begonnenen Spielzeit versendet. Es besteht die löbliche Absicht, mit dem Starsystem zu brechen. Die deutsche Oper soll eine stärkere Berücksichtigung erfahren. Außer dem vollständigen „Nibelungenring" werden sämtliche bisher einstudierten deutschen Opern aufgeführt werden, ferner sind die Opern „Martha" von Flotow, „Der Widerspenstigen Zähmung" von Goetz in Vorbereitung. Als Neuheit wird ferner die Aufführung der Oper „Goyesca" von Granados in spanischer Sprache angekündigt. Als Dirigenten werden genannt: Artur Bodanzky, Richard Hagemann, Hans Steiner, Willy Tyroler, Adolf Bothmeyer, G. Bamboschek, Giorgio Polacco, Genaro Papi, Gaetano Bavagnoli.

— Die infolge des Krieges verminderte Mitgliederzahl hat die beiden Pariser Orchester *Lamoureux* und *Colonne* zu einer Vereinigung gezwungen, wobei *Chevillard* und *Gabriel Pierné* abwechselnd den Dirigentenstab führen; auf den Programmen erscheint auch wieder deutsche Musik.

— *Molinari*, der Leiter der Konzerte des römischen Augusteum, erklärte, die deutsche Musik solle keineswegs boykottiert werden. Deutschland darf aufatmen . . .

— Aus *Lugano* berichtet dem „Berliner Tageblatt" sein Korrespondent: Der „Avanti" stellt fest, daß der Name des bisher in Italien so leidenschaftlich bewunderten Richard Wagner vom Spielplan der italienischen Opernhäuser verschwunden sei. „Avanti" schlägt ironisch vor, zu Ehren des großen Verbündeten Englands an Stelle der „Götterdämmerung" die „Geisha", „dies erhabenste Meisterwerk der britischen Zivilisation", zu spielen.

An unsere Mitarbeiter.

Wir bitten, Anfragen rein geschäftlicher Art in Zukunft an den Verlag direkt richten zu wollen. Die Abrechnung über gelieferte Beiträge findet je nach dem Schlusse eines Quartales statt. Besondere Wünsche für die Zahlungsart oder Beleg-Exemplare sind an den Verlag zu richten, durch den auch einzig und allein die Versendung einzelner Hefte, der Beleg-Exemplare usw. erfolgt.

Stuttgart, Januar 1916.

Die Schriftleitung der „N. M.-Z."

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart.
Schluß des Blattes am 8. Jan. Ausgabe dieses Heftes am 20. Jan., des nächsten Heftes am 8. Februar.

Neue Musikalien.

(Spätere Besprechung vorbehalten.)

Gesangsmusik.

Bleyle, K., op. 29: Vier Lieder für eine mittlere Singstimme à 1 M. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Händel, G. F.: Largo „Gott in der Höh" für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, instrumentiert v. F. Mottl. Klavierauszug von Bruno Dost 50 Pf. Ebenda.

Mattiesen, E., op. 1: Balladen vom Tode für eine Singst. und Klavier. C. F. Peters, Leipzig.

— op. 2: Zwölf Gedichte für eine Singstimme und Klavier. Heft I u. II. Ebenda.

Mussorgski, M.: Zwölf Lieder für eine Singst. und Klavier. Revision und deutsche Textübersetzung v. Hans Schmidt. Ebenda.

Reger, M., op. 137: Zwölf geistliche Lieder für eine Singst. mit Begleitung von Klavier, Harmonium od. Orgel. Ebda.

Sibelius, J., op. 70: Luonnotar für eine Singst. und Klavier 3 M. Breitkopf & Härtel.

Reger, M.: Altniederländisches Dankgebet „Wir treten zum Beten vor Gott den Herren" für Klavier und Orgel à 1 M. Ebenda.

Scriba, L., op. 11: Friedrich-Hölderlin-Zyklus. Sechs Lieder mit Texten Fr. Hölderlins, für Bariton und Klavier 3 M. H. Schlemüller, Frankfurt.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1916 Heft 9

Preis des Jahrgangs (Oktober 1915 bis September 1916) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Das Konzert-Publikum.

Von HANS FISCHER (Solln-München).

Künstlernaturen, die völlig unabhängig von der Umwelt wären, treten äußerst selten in Erscheinung. Selbst der Genius, hat er sich erst im Menschen offenbart, bedarf einer menschlichen Wirkungsstätte, die er sich entgegen großer und zäher Energien des trüben Alltages, des „Geschäftes", der übergroßen Mehrheit, kurz im Kampfe mit dem vegetierenden Philisterwesen durchaus erringen muß. Ist eine menschliche Wirkungsstätte im großen wie im kleinen durch das Schicksal ganz unmöglich gemacht, dann wird die geniale Kunst, vom Menschlichen schließlich abgekehrt, eine Richtung einschlagen, die in unbekannte und für uns — unbrauchbare Fernen führt. Der produktive sowohl als auch der reproduktive Künstler hat also bis zu gewissem Grad eine Umgebung nötig als lebendiges Organon des Mitschwingens zum fruchtbaren Begreifen edler Werte, denn Kunst ist lebendig und will lebendig genossen sein, nicht in öden Räumen eines noch so majestätischen Todes sterben, wie es trübseligem Aesthetentum wünschenswert erscheint.

„Wechselwirkung" ist die Maxime, auf welcher der Rhythmus alles Geschehens fußt. Es gibt aber Wechselwirkungen mannigfacher Art. Eine taktlose Zuhörerschaft wird den gesammeltsten Musiker stören und er muß gegen den eigenen Willen mit einer geringeren Leistung quittieren, was unter Umständen der Kritik erheblich schaden kann. Untersteht der Künstler einer Kritik, warum denn nicht das Publikum? Es wäre gewiß eine recht segensreiche Einrichtung, wenn die Aufmerksamkeit ab und zu auch auf die Ruhe oder Nichtruhe in den Konzertsälen gelenkt würde, denn nicht jedem Musiker ist es möglich, sein Publikum — Verzeihung für den harten Ausdruck — so zu erziehen, wie weiland Bülow es getan. Das Publikum ist ein höchst vielseitiges Wesen und es soll beileibe hier nicht behauptet werden, Publikum und „Umgebung", wie wir sie dachten, seien identisch miteinander. Freilich wäre das ein ebenso ersehntes, wie leider auch — unwahrscheinliches Ideal. Bestenfalls ist die Umgebung des Künstlers in seiner Zuhörerschaft enthalten, öfter nur vertreten. Und was vermag ein Häuflein getreuer Verständiger gegen eine Legion notenblätternder Sachlichkeitsapostel und geräuschvoller Schnupfenjünger! Da kann es vorkommen und ist tatsächlich schon dagewesen, daß der Künstler das Publikum — natürlich in der höflichsten Form — ersuchen muß, sich, wenn möglich, etwas ruhiger zu verhalten. — Aber die Stimmung, das schwebende, wichtige Ding, hat dann unwiderruflich gelitten und selbst der reichlichste Applaus hinterher vermag nicht mehr ganz den peinlichen Eindruck zu verwischen. Ein schmerzliches Katergefühl und ein nicht wegzuleugnender Verlust an Wert und Konzentriertheit pflegen die Resultate zu sein, vom Künstler gar nicht zu reden, dessen Gefühle wir lieber schweigend würdigen wollen. Wenn in einer Orchesteraufführung Partituren gelesen werden, wundert sich niemand, weil es ohne weiteres verständlich ist. Auch für Kammermusikabende mit gewissen Programmen (z. B. Beethoven-Quartette, auch moderne) trifft das sicherlich zu. Ob indessen eine Wagenladung von Notenbüchern zu einem Beethovenschen Klavierzyklus eingeschleppt werden kann, ohne bei manchen ein schüchternes Kopfschütteln hervorzurufen, ist eine andere Frage. Was gelinde auffallen wird, ist die geradezu verblüffende M a s s e von Papier und der unliebliche Schluß liegt fatal nahe, es könnte sich dabei doch vielleicht um eine, der Mode nicht völlig abholde Sache handeln. — Den wenigen, die als Studierende bestimmter Werke einen ernsten Grund haben, mitzulesen, soll natürlich kein Unrecht getan werden. Ueberhaupt ist dergleichen schließlich Sache des Einzelnen, vorausgesetzt, er benimmt sich dabei so diskret, als irgend möglich, denn es ist durchaus nicht ersichtlich, wieso festlich rauschendes Umblättern oder das deutliche Zu-Boden-„Legen" einer solid gebundenen Ausgabe zu den unbedingten Erfordernissen studierender Künstlerschaft gehört.

Schon in der Garderobe drängt sich dem oftmals wider Willen Beobachtenden die Vielartigkeit der inneren Existenzen auf. Hier ist es eine Bewegung, dort nur eine — Toilette, was den Blick auf sich lenkt; sehr viel seltener ein Gesicht. Es will einem mitunter vorkommen, als fehlten Gesichter überhaupt und das ist quälend. Eine leere Vereinigung von Augen, Nase und Mund, entspräche sie noch so sehr allen ästhetischen Anforderungen, kann zum verfolgenden Gespenst werden. Erscheinungen der Askese, verbohrter Grübelei, selbst solche temperamentvoller Bösartigkeit sind angenehm gegen die Merkmale der Dumpfheit, Trägheit oder gar gegen die elegante Kühle des Dandy. Sehen wir derartiges, so wird ein Bedauern wach um die Musik und den Künstler. Aber ein einziges wirkliches Gesicht macht vieles gut, ein Gesicht, aus dem man Bereitsein und Wärme herausfühlt, ob es nun von einem wilden Haarschopf gewaltsam überschattet wird, oder sonst irgendeine unwillkürliche Wüstheit an sich hat.

Solange keine Künstelei dahintersteckt, stört das nicht im mindesten, ja es fällt nicht einmal auf. Wird aber die „interessante Extravaganz" zur Mode, wird die Futuristenerscheinung mit bedeutender Sachkenntnis künstlich und massenhaft hervorgebracht, wie wir es an den Zeitauswirkungen der weiteren Gegenwart genügend erfuhren, so bessert sich der Konzertsaal mitunter zu einer Ausstellungshalle phantastischer Unternehmungen auf; daß dabei zufällig Musik gemacht wird, ist eine recht stimmungsvolle Zugabe. — In solchen Zeiten kommt die Weisheit des gütigen Naturgesetzes unmittelbar zu Bewußtsein, welches den Künstler daran verhindert, während des Spieles die Zuhörerschaft zu betrachten. Leider wird der einzelne Besucher dieses Vorzuges weniger teilhaftig. Das Schließen der Augen erhöht die Sammlung zwar sehr, kann indessen an Wirkung nicht immer wetteifern mit der Aufdringlichkeit gewisser, geschickt verteilter Geräusche, zu denen unter Umständen auch ein ebenso wohlmeinendes als deutliches Zischen zu zählen ist. Und sich auch die Ohren zu verstopfen, ist doch gewissermaßen unstatthaft, auch nicht durchaus zweckentsprechend. — Genug davon! Es hieße abscheuliches Unrecht begehen, wollte man die Herzlosigkeit noch weiter treiben, eine angenehm dämmerige Schattenseite zu — beleuchten.

Zum Glück ist das nur eine Seite des vielseitigen Wesens Publikum. Besondere Gesichter sind nicht immer so selten, wohl aber meistens unauffällig, selbst wenn sie Merkmale seltsamer Art tragen. Der musikalische Mensch beider Geschlechter, jeden Berufes und jeder Eigenart geht ins Konzert, um Musik zu hören, nicht um zu sehen oder gar gesehen zu werden. Und so taucht er zurück in sein fernstes Ich, wenn Schwingung und Rhythmus ihr Werk beginnen. Sein Antlitz wird gesammelt und gleichsam zugeschlossen; der Blick richtet sich nach innen, das Komplizierte entschwindet, intellektuelle Verzwicktheiten lösen sich, die Persönlichkeit wird zur Kreatur. Schön, in solche Gesichter zu schauen, aber man findet sie schwer. Es gibt Versunkene unter ihnen, Befeuerte, Sanfte, Stählerne, Wartende und alle sind sie wundersam lebendig. Man begreift, daß es hier eines mühevollen Brückenschlagens nicht bedarf. Es ist das Organon des Mitschwingens und so wird der Kontakt, das Seltene, zur Selbstverständlichkeit. Warm und wohl kommt dem Künstler entgegen, was er oft erwünschen mußte und öfter vermißt hat, eines der besten, was ihm widerfahren kann. Die Leistung wächst ihm unter der Hand und Abhängigkeit hat ihr Wesen von Grund auf verändert. Sie hört auf, bitter zu sein, störend zu sein, hört auf, Abhängigkeit zu sein. Harmonische Wechselwirkung macht die Luft ruhig. Das ist für den Künstler, und sei er noch so weggewendet und abgeschlossen in seiner Kunst, nicht nur eine Annehmlichkeit, sondern er braucht es geradezu; im Grunde ist's eine Notwendigkeit. Er findet freilich nicht allzuoft sehr viel davon und manchmal schon wurde einer Mißstimmung des Künstlers zugeschrieben, was Schuld des Publikums war. Erzwingen läßt sich der Kontakt ja nicht, aber Ruhe muß unbedingt verlangt werden, sonst ist er auch mit den wenigen von vornherein eine Unmöglichkeit und das rächt sich am Künstler — wenn es ihm auch nicht immer voll zum Bewußtsein kommt —, und an seiner Leistung, also auch indirekt wieder an der Zuhörerschaft.

Empfängt einen nun einmal Stille und Sammlung schon beim Eintritt, wie eigentümlich, wie wohltuend! Man benötigt nicht des vorbereitenden Willens zur Sammlung, man braucht nicht denken und fühlt sich nicht versucht, zu beobachten. Wo man in ein Gesicht schaut, ist es ein besonderes, menschliches, lebendiges. Viel bedeutende Stirnen, viel ruhige Musikerköpfe und eine selbstverständliche Würde in der Haltung, welche diese vielen Menschen so natürlich zu einem Ganzen macht, daß man sich kaum noch wundert. Und ist wirklich eine Anzahl von Gleichgültigen anwesend, heute sind sie die wenigeren, sind überlegen und sanft zur Bescheidenheit gebracht. Das sonst so zerstreuende Warten ist diesmal wie etwas Gutes. Minuten gleiten hin, ohne daß man sie quälend empfinden muß. Und dann lautlose Ruhe und ein Anfang, der das Blut in einem einzigen großen Schwung zum Herzen führt. Die Interpretation entsteht meisterhaft, das Werk steigt empor in grandioser Majestät, bis es sich zur Vollendung schließt. Der Applaus ist groß, doch gehalten, nicht zur Ungemessenheit getrieben, aber warm, warm wie das Feuer und die Sonne. So gehören Künstler und Publikum zusammen und wer es einmal erfahren hat, vergißt es schwerlich.

Heute geben die Konzertsäle ein wesentlich anderes Bild als vor Kriegsbeginn. Das früher so reichlich vertretene slawische Element beschränkt sich nun auf wenige Ungarn, wenn man sie dazu rechnet, und Deutschpolen. Studenten und Musikschüler sieht man nicht mehr viele, selten einen von ihnen in Zivil. Man hat an der äußeren Physiognomie des Konzertpublikums verhältnismäßig lang nur geringe Veränderungen wahrgenommen. Um so mehr an der inneren. Im ersten Kriegsjahre, nachdem die große Stockung des Musiklebens überwunden war, gab es wenig gleichgültige Mienen in der Zuhörerschaft. Man drängte sich zur Musik, wie um aufzuatmen, und selbst in Gesichtern allgemeiner oder träger Art war ein leiser Schatten des Besinnens aufgetaucht. Inzwischen hat sich das nun wieder verändert. Ist man matt geworden vom dauernden Kriegslärm? Oder wirkt sich völlig unberührt von politischen Umwälzungen eine eigentümliche Epoche aus, eine Epoche, die in gewissen Symptomen der Vorrevolutionszeit ähnelt? Schwer zu entscheiden! Jedenfalls sind gleichgültige Gesichter nebst sonderbaren Toiletten wieder recht zahlreich geworden in den Konzertsälen. Ich sage gleichgültige, nicht heitere oder lachende. Es ist ein Glück, daß das Lachen unsterblich ist. Kein Mensch hätte die Spannung nur bis heute durchhalten können, welche vor anderthalb Jahren die Gemüter fesselte. So brauchen wir das Lachen, brauchen doppelt notwendig Leben und Lebendigkeit. Tristen Stimmen, die ein Lamento aufschlagen über Musik und Theater während der Kriegszeit, wollen wir die Gelegenheit zur Blamage nicht schmälern, von ganz inferioren Köpfen noch gar nicht zu reden, welche wahrhaftig Beethovens Neunte Symphonie als unzeitgemäß zurückgestellt haben möchten.

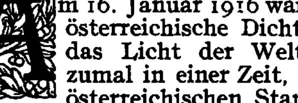
Wir haben Musik jetzt nötig wie nur jemals; das wird allgemein empfunden. Daher auch die gut besuchten Konzerte. Und das Publikum ist jedesmal wieder ein anderes. Eine wunderliche Vielheit, die sich um einen Pol kristallisiert; heute nervös und vertieft, morgen zerstreut und oberflächlich, einmal heiter, dann wieder fast unheimlich, der gleichgültigen Gesichter wegen. — Und öffnen sich nach Schluß die Türen, so zerstiebt die Vielheit in alle vier Winde und das Wesen Publikum hat in nächtlichen Straßen zu existieren aufgehört.

Dichter und Musiker.

Zum Grillparzer-Jubiläum.

Von KARL DIETERLE (Stuttgart).

I.



Am 16. Januar 1916 waren es 125 Jahre, daß der größte österreichische Dichter, Franz Grillparzer, zu Wien das Licht der Welt erblickte. Dieser Tag wird, zumal in einer Zeit, da wir, enger als je mit unseren österreichischen Stammesbrüdern verbunden, auch ihrer geistigen Kultur erhöhtes Interesse entgegenbringen, uns den Mann in seiner ganzen Größe vor die Seele treten lassen, der wie kein anderer die Geschichte seines Vaterlandes und Herrscherhauses verherrlicht hat.

Mit doppeltem Interesse richten sich die Augen der Musikfreunde nach ihm: wenn so viel davon die Rede ist, daß der Komponist Anregung und Befruchtung, auch Ausdeutung und Erläuterung aus der Poesie brauche: Grillparzer ist ein Beispiel, wie für den Dichter die Musik das Glück seines Lebens wird und er aus ihr den zum Produzieren notwendigen Reichtum, die Freudigkeit und Spannkraft, die der Schaffende braucht, schöpft.

So ist es an diesem Grillparzer-Gedenktag für den Musiker von einem gewissen Reiz, zu sehen, wie diesen unseren — sonst nicht eben sehr musikalischen — Dichterheroen die Musik als guter Geist durch sein ganzes Leben geleitete, vielleicht von persönlichem und auch kulturgeschichtlichem Interesse, wie ein so bedeutender Kopf der damaligen Zeit über Musik, ihr Wesen und ihre Aufgabe dachte, und es darf auch der Musikhistoriker mit Interesse nach dem Manne den Kopf wenden, der, fast mit allen musikalischen Größen seiner Zeit bekannt, uns über alle in Vers und Prosa seine Meinung und Kritik hinterlassen hat, der mit fachmännischer Sachkenntnis Berliner, Wiener, Pariser und Londoner Opernaufführungen kritisiert und der namentlich in so engen persönlichen Beziehungen zu Beethoven stand und uns seine „Erinnerungen an Beethoven" in einer eigenen Schrift hinterlassen hat.

„Hast du vom Kahlenberg das Land dir rings besehn,
So wirst du, was ich schrieb, und was ich bin, verstehn."

Damit charakterisiert Grillparzer, wie eng und organisch er mit Wien, mit Wiener Geist und Art verwachsen ist — mit dem Wien, über dem gleich Sonnen die Namen Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert glänzen — mit dem Wien, dessen kunstsinniger und musikverständiger Adel sich Privatorchester hielt, in seinen Gesellschaften, für die noch Haydn seine Quartette schrieb, als Bestes musikalische Genüsse bot — mit dem Wien, dessen Volk wie keines sonst musikliebend ist, wo es allüberall aus den alten, winkeligen Häusern heraustönt und -klingt:

„Weithin Musik, wie wenn im Baum
Der Vögel Chor erwachte."

Um so enger war Grillparzer mit Wien und der Musik von klein auf verwachsen, als er mütterlicherseits aus einer altbürgerlichen Familie stammte, die im damaligen Musikleben eine hervorragende Rolle spielte: der wohlbekannten Familie Sonnleithner.

Sein Großvater, Christoph Sonnleithner, hatte selbst komponiert, sich durch seine Quartette die besondere Gunst Kaiser Josephs erworben, verkehrte mit Mozart und Haydn und genoß namentlich des letzteren und seines Gönners Esterhazy Hochschätzung als Komponist.

Seine Kinder waren ebenfalls sämtlich musikliebend und -verständig. Das Haus seines Sohnes Ignaz war in den Jahren 1815—24 ein Mittelpunkt des Wiener Musiklebens, dem namentlich Schubert viel zu verdanken hatte.

Ein anderer Sohn, Joseph Sonnleithner, der besondere Freund und Lehrer unseres Dichters, war vielfach als Operntextdichter tätig; die erste Fassung des Fidelio- (Leonoren-) Textes stammt von ihm und in seinem Hause lernte Grillparzer auch Beethoven zuerst kennen. Besonders verdient ist er um die Musik durch die Gründung der „Gesellschaft der Wiener Musikfreunde" und durch Sammlung wertvollen, ansehnlichen Materials zur Musikgeschichte.

Die Schwester dieser beiden, Marianne Grillparzer, geb. Sonnleithner, unseres Dichters Mutter, war ebenfalls von schwärmerischer — bei ihrem feinen, empfindlich-zarten Naturell verhängnisvoller — Liebe zur Musik beseelt, eine leidenschaftliche Verehrerin Beethovens.

Auch auf ihren Sohn Franz vererbte sie Liebe und Begabung für die Musik. Unter solchen Umständen war es natürlich, daß der Musikunterricht für Grillparzer bald begann. Aber es ging, wie es zum Unglück nur zu oft geht, wie es auch der verflossene Romain Rolland in seinem „Jean Christophe" überzeugend und rührend in einem psychologischen Meisterstück darlegt, fast Punkt für Punkt auf Grillparzer zutreffend: viel zu früh wurde der geistig und körperlich dazu noch vollkommen unreife Knabe durch einen zunächst von seiner Mutter, dann von einem unzuverlässigen Lehrer erteilten Klavierunterricht gequält; er gewann zwar hinlängliche technische Gewandtheit, begann aber Jahr um Jahr das Spiel mehr zu hassen, bis schließlich die Stunden aufgegeben wurden. Die Liebe zur Musik freilich war nicht kleiner geworden. Ohne jede Anweisung lernte er, als sein Bruder Violinunterricht bekam, für sich allein so weit Violine spielen, daß er leichte Duette mit seines Bruders Lehrer spielte. Doch dieser wurde entlassen, und ihm das Violinspiel wegen eines Hangs zum Verwachsen verboten.

Andere mächtige Anregungen brachten die Knabenjahre: dreizehn- oder vierzehnjährig lernte er bei einer musikalischen Abendgesellschaft im Hause seines Onkels Joseph, wo auch Cherubini und Abbé Vogler anwesend waren, Beethoven kennen, ohne freilich später deutliche Erinnerungen hieran zu haben, außer daß dieser am längsten bei Vogler ausharrte, der, als bereits aufgetragen war, ein selbst importiertes afrikanisches Thema in endlosen Variationen liebkoste.

Im Sommer 1806 erlebte die Familie Grillparzer eine Sommerfrische auf dem Lande in demselben Hause wie Beethoven, wovon Grillparzer allerlei Interessantes und Amüsantes berichtet.

Beethoven spielte zuweilen auf seinem Klavier. Grillparzers Mutter öffnete dann leise ihre auf den gemeinsamen Korridor führende Türe und stellte sich, voll Andacht zuhörend, unter diese. Da geschah es einmal, daß Beethoven urplötzlich abbrach, um sein Zimmer zu verlassen. Doch kaum hatte er seine Türe geöffnet und Madame Grillparzer erblickt, als er voll Zorn Kehrt machte, die Türe hinter sich zuschlug, und durch keine Bitten und noch so rücksichtsvolle Versprechungen war er zu bewegen, überhaupt noch einmal während des ganzen Aufenthaltes die Tasten zu berühren.

In einer anderen Sommerfrische wohnte gegenüber dem gemeinsamen Logis ein Bauer, berichtet Grillparzer, der eine sehr hübsche Tochter von zweifelhaftem Rufe hatte. Für diese interessierte sich Beethoven sehr. Von seinen Spaziergängen zurückkehrend, pflegte er lange vor dem geöffneten Scheunentor stehen zu bleiben, um ihr bei ländlichen Arbeiten zuzusehen, bis durch ein keckes Scherzwort des Mädchens, das mehr an ländlichen Verehrern als an Wiener Musikherren Gefallen fand, ihn zu ärgerlichem Weggehen brachte. Doch wiederholte sich dies fast täglich; ja als der trunksüchtige Vater des Mädchens einmal ins Ortsgefängnis mußte, verwendete sich Beethoven eifrig für ihn; freilich trat er den Dorfvätern gegenüber in seiner Art so hitzig-sprudelnd auf, daß er jenem fast unfreiwillig Gesellschaft leisten mußte.

Allerlei widrige Umstände ließen den 17jährigen Jüngling, dem die Poesie jetzt keine Erleichterung gewährte, wieder Sehnsucht nach Musik empfinden. Doch 7 oder 8 Jahre hatte er keine Taste berührt und so das Spielen vollkommen verlernt. Jetzt bewährte sich seine tiefmusikalische Natur. Mit der ihm eigenen Freude am Klange begann er damit, die wohllautendsten Akkorde zugleich, dann nacheinander anzuschlagen, ging allmählich zu einfachen Melodien über und lernte so mehr und mehr auf dem Klaviere zu improvisieren. Stundenlang konnte er sich so in Tönen ergehen, erfreuen, erbauen und erntete oft von ersten Kennern, die ihm ohne sein Wissen zuhörten, begeisterten Beifall für seine Phantasien. Seit seinem 17. Jahre ist er dann der Musik treu geblieben und verdankt ihr unendliche Freude; länger als die Poesie ist sie ihm ein Trost geblieben und war oft die einzige Freude in seinem Leben. Er bildete sich in reifen Jahren systematisch in ihr aus, machte gründliche Kontrapunktstudien, wurde auch ein ganz geübter Sänger (vergl. die Stellen in seinen Tagebüchern [1829]: Ist es nicht Wahnsinn, daß ich mich dem Gesange mit solcher Leidenschaftlichkeit hingäbe und mir darüber alles gleichgültig wird, was eigentlich nottäte? [1836:] Heute vormittag eine ganze Abteilung des Judas Makkabäus durchgesungen).

Zu um so eifrigerer Pflege der Musik wurde er durch den intimen Verkehr mit den Schwestern Fröhlich angeregt, mit denen er viele Jahrzehnte lang täglich musizierte; es war das letzte, schlimmste Zeichen des Alterns, des Absterbens, als er dies aufgab. — Von seinen eigenen Kompositionen haben Sachverständige schlichte Korrektheit und hohe musikalische Bildung gerühmt; schon in jungen Jahren hatte er Lieder komponiert und mit hübscher Tenorstimme im Familienkreis vorgetragen.

In regem Verkehr stand er mit den musikalischen Größen seiner Zeit. Vor allem interessant sind uns seine Beziehungen zu Beethoven.

Seit jenem Sommer sah ihn Grillparzer nur selten und flüchtig in Wien auf der Straße oder im Kaffeehaus, bis ihn, wahrscheinlich 1825, als er durch Ahnfrau, Sappho, Das goldene Vließ und schließlich namentlich König Ottokars Glück und Ende zur Berühmtheit geworden war, Beethoven durch den Oberleiter der beiden Wiener Hoftheater ersuchte, ihm einen Operntext zu schreiben. Hierüber Grillparzer:

„Diese Anfrage, gestehe ich es nur, setzte mich in nicht geringe Verlegenheit. Einmal lag mir der Gedanke, je ein Opernbuch zu schreiben, an sich schon fern genug, dann zweifelte ich, ob Beethoven, der unterdessen völlig gehörlos geworden war, und dessen letzte Kompositionen, unbeschadet ihres hohen Wertes, einen Charakter von Herbigkeit angenommen hatten, der mir mit der Behandlung der Singstimmen in Widerspruch zu stehen schien; ich zweifelte, sage ich, ob Beethoven noch imstande sei, eine Oper zu komponieren. Der Gedanke aber, einem großen Manne vielleicht Gelegenheit zu einem, für jeden Fall höchst inter-

essanten Werke zu geben, überwog alle Rücksichten, und ich willigte ein.

Unter den dramatischen Stoffen, die ich mir zu künftiger Bearbeitung aufgezeichnet hatte, befanden sich zwei, die allenfalls eine opernmäßige Behandlung zuzulassen schienen. Der eine bewegte sich im Gebiete der gesteigertsten Leidenschaft. Aber nebstdem, daß ich keine Sängerin wußte, die der Hauptrolle gewachsen wäre, wollte ich auch nicht Beethoven Anlaß geben, den äußersten Grenzen der Musik, die ohnehin schon wie Abstürze drohend da lagen, durch einen halb diabolischen Stoff verleitet, noch näher zu treten.

Ich wählte daher die Fabel der Melusine, schied die reflektierenden Elemente nach Möglichkeit aus und suchte durch Vorherrschen der Chöre, gewaltige Finales, und indem ich den dritten Akt beinahe melodramatisch hielt, mich den Eigentümlichkeiten von Beethovens letzter Richtung möglichst anzupassen."

Das fertige Buch sandte er dem Komponisten auf demselben Wege zu, auf dem die Aufforderung ergangen war, um, zu Aenderungen gerne bereit, sich und ihm möglichst freie Hand zu lassen.

Nach wenigen Tagen ließ der damals kranke Beethoven Grillparzer zu sich bitten.

„Wie wir eintraten, stand Beethoven vom Lager auf, reichte mir die Hand, ergoß sich in Ausdrücke des Wohlwollens und kam sogleich auf die Oper zu sprechen. ‚Ihr Werk lebt hier,' sagte er, indem er auf die Brust zeigte, ‚in ein paar Tagen ziehe ich aufs Land und da will ich sogleich anfangen, es zu komponieren. Nur mit dem Jägerchor, der den Eingang macht, weiß ich nichts anzufangen. Weber hat vier Hörner gebraucht; Sie sehen, daß ich da ihrer acht nehmen müßte; wo soll das hinführen?'"

Doch mit Grillparzers Vorschlag, den Chor einfach zu streichen, einverstanden, hat er weder damals noch später irgend sonst eine Einwendung gegen den Text gemacht noch eine Aenderung verlangt. Er war vielmehr so entschlossen, an das Werk zu gehen, daß er darauf bestand, mit Grillparzer einen Kontrakt zu schließen, obwohl dieser es entschieden ablehnte; Beethoven sorgte also für eine Sachlage, die erst nach Vollendung des Werkes eintreten konnte. — Freilich, ausgeführt worden ist die Oper nicht; aber die Bemerkung Beethovens: „Grillparzer habe anders als er gewollt", ist obigem nach mehr auf das schlechte Gedächtnis Beethovens zurückzuführen oder als unwillige Entschuldigung aufzufassen; vielmehr wurde er zunächst durch dringende bestellte Arbeiten verhindert; später erfuhr Grillparzer, die Oper sei bei Beethoven für Berlin bestellt; doch als dem Komponisten der Tod die Feder aus der Hand genommen, fand sich im Nachlaß nichts bestimmt auf sie Bezügliches.

Von seinen Besuchen bei Beethoven erzählt Grillparzer einige charakteristische Züge. Das erstemal fand er ihn (siehe oben) bettlägerig, in schmutzigen Nachtkleidern auf auf einem zerstörten Bett, ein Buch in der Hand. Zu Häupten seines Bettes war der Zugang zu seiner Vorratskammer, und im eifrigsten Gespräch mußte er, als eine Magd einiges holte, mit kontrollierenden Blicken die Quantität des Geholten feststellen, „ein trauriges Bild von den Störungen seines häuslichen Lebens".

Als Grillparzer einmal mit Schindler nach Hetzendorf zu Beethoven eingeladen war, ging — „noch erinnere ich mich mit Rührung daran — Beethoven, als wir uns zu Tische setzten, ins Nebenzimmer, und brachte selbst fünf Flaschen heraus. Eine setzte er vor Schindlers Teller, eine vor das seine und drei stellte er in Reihe vor mich hin, wahrscheinlich um mir in seiner wildnaiven, gutmütigen Art auszudrücken, daß ich Herr sei, zu trinken, wieviel mir beliebte. — Als ich, ohne Schindler, der in Hetzendorf blieb, nach der Stadt zurückfuhr, bestand Beethoven darauf, mich zu begleiten. Er setzte sich zu mir in den offenen Wagen, statt aber nur bis an die Grenze seines Umkreises, fuhr er mit mir bis zur Stadt zurück, an deren Toren er ausstieg und nach einem herzlichen Händedruck den anderthalb Stunden langen Heimweg allein antrat. Indem er aus dem Wagen stieg, sah ich ein Papier auf der Stelle liegen, wo er gesessen hatte. Ich glaubte, er hätte es vergessen, und winkte ihm, zurückzukommen. Er aber schüttelte mit dem Kopfe, und mit lautem Lachen, wie nach einer gelungenen Hinterlist, lief er nur um so schneller in der entgegengesetzten Richtung. Ich entwickelte das Papier, und es enthielt genau den Betrag des Fuhrlohnes, den ich mit meinem Kutscher bedungen hatte. So entfremdet hatte ihn seine Lebensweise allen Gewohnheiten und Gebräuchen der Welt, daß ihm gar nicht einfiel, welche Beleidigung unter allen anderen Umständen in einem solchen Vorgange gelegen hätte. Ich nahm übrigens die Sache, wie sie gemeint war, und bezahlte lachend meinen Kutscher mit dem geschenkten Gelde."

Später sah Grillparzer Beethoven nur noch einmal, der damals sagte: „Ihre Oper ist fertig." Fertig war sie jedenfalls nur in Beethovens Haupte, denn ihr schließliches Schicksal ist bereits mitgeteilt.

Beethovens Ende erschütterte Grillparzer tief, um so mehr, als ihm von einer Krankheit nichts bekannt war, bis Schindler mit der Nachricht, der Meister liege im Sterben, und der Bitte, die Leichenrede aufzusetzen, zu ihm kam. Bekannt ist, daß Grillparzer Beethoven die Grabrede hielt; nicht so bekannt aber, wie tiefinnerlich erschüttert er war über das Hinscheiden des Mannes, den er nicht nur als Musiker verehrt, sondern auch als Menschen „wahrhaft geliebt" hatte.

Am Todestage Beethovens verfaßte er ein wundervolles Gedicht, die Aufnahme Beethovens im Kreise der großen Dichter und Musiker, die ihm vorangegangen, schildernd; noch im März die

Worte über Beethovens Grab zu singen.

(Einem seiner eigenen Posaunenstücke untergelegt.)

Du, dem nie im Leben — Ruhstatt war, noch Haus,
Ruhe nun, du Müder, — Ruh' im Tode aus!
Und reicht Freundesträne — Uebers Grab hinaus,
Hör die eignen Töne — Tief im stillen Haus!

Im Herbste 1827 hielt er auch die „Rede am Grabe Beethovens bei der Enthüllung des Denksteines", die sich der wundervollen Grabrede würdig an die Seite stellt. — Fragment geblieben ist leider das Gedicht „Zu Beethovens Egmont-Musik".

Auch zu einer Zeit, da er sonst alle Kinder seiner Muse in der Verbitterung des enttäuschten Greises im Pult verschloß, benützte er die Gelegenheit, den toten Meister zu ehren in dem Gedicht:

Zur Enthüllung des Beethoven-Denkmals in Heiligenstadt bei Wien (23. Juni 1863).

Hier ging er, stand und schrieb, saß nieder,
Unhörbar schwebten ringsum ew'ge Lieder.
Den Weg, wir haben ihn mit ihm gemacht,
Indem wir hörten, was er hier gedacht.

Nur arm der Platz, kaum schön zur Ruhestatt,
Und wer sind wir, die wir ihn weihten!
Der Ort, den je ein edler Mann betrat,
Er ist geweiht für alle Zeiten.

Am Schlusse der Betrachtung des Verhältnisses dieser beiden Großen dürfen zwei Gedichte nicht vergessen werden, die Grillparzers Scharfblick zeigen, der wohl sah, daß seine Zeit kaum reif war für das Verständnis Beethovens: es sind die am Schlusse der „Erinnerungen an Beethoven" stehenden „Reimzeilen":

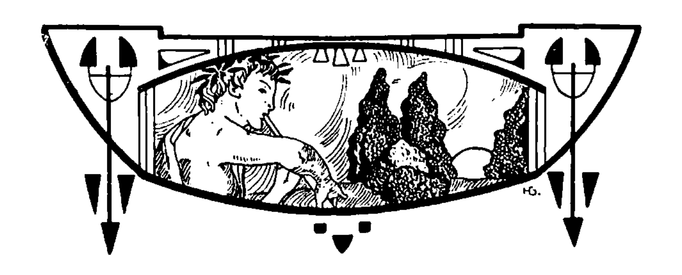
Wanderszene.

Es geht ein Mann mit raschem Schritt,
— Nun freilich geht sein Schatten mit —
Er geht durch Dickicht, Feld und Korn,
Und all sein Streben ist nach vorn.
Ein Strom will hemmen seinen Mut,
Er stürzt hinein und teilt die Flut;
Am andern Ufer steigt er auf,
Setzt fort den unbezwungnen Lauf.
Nun an der Klippe angelangt,
Holt weit er aus, daß jeden bangt:
Ein Sprung — und sicher, unverletzt
Hat er den Abgrund übersetzt.
Was andern schwer, ist ihm ein Spiel,
Als Sieger steht er schon am Ziel;
Nur hat er keinen Weg gebahnt.
Der Mann mich an *Beethoven* mahnt.

und das Epigramm *Beethovomanie:*

Ich sähe, glaubt ihr, auf Beethoven schief,
Als ob zu meinem Ohr nicht seine Zauber reichten?
Mir graut nur vor dem Wörtchen tief,
Vor allem aus dem Mund der Seichten.

(Fortsetzung folgt.)



Hermann Goetz: „Francesca“.

Von CARL AUGUST RAU.

„Wenn das Werk einmal an die Oeffentlichkeit treten wird, so werden die Urteile darüber wohl weit auseinandergehen; aber was die Leute auch sagen mögen, ich fühle, daß es **das Beste ist, was ich je geschrieben habe, und das Beste, dessen meine Natur . . . . überhaupt fähig ist**“ (Goetz an Frank über „Francesca“).

Die sehr erfreuliche Tatsache, daß Hermann Goetzens Oper „Der Widerspenstigen Zähmung“ heute noch[1], wieder und hoffentlich für alle Zukunft auf dem Spielplane der deutschen Bühnen zu finden ist, enthebt uns wohl der Verpflichtung, unseren Tondichter einem für musikalische und Theaterangelegenheiten interessierten Leserkreise erst vorstellen zu müssen. Das gebildete Publikum kennt ihn, sei es als Komponisten eben jener Oper, sei es als Schöpfer der „Rispetti“[2], der Symphonie in *F*[3], der „Nenie“[4], der vierhändigen Sonate in *g*[5], des Klavierquartetts op. 6[6] oder des Klavierquintetts mit Kontrabaß[7]; daß Goetz eine dreiaktige Oper „Francesca da Rimini“ geschrieben hat, wissen aber nur wenige und auch sie werden das Werk mehr aus der dankenswerten Goetz-Studie Edgar Istels[8] oder der pietätvollen Steinerschen Biographie[9] als aus eigener Anschauung kennen. Wir glauben deshalb nicht fehlzugehen, wenn wir zum 75. Geburtstage des früh Dahingegangenen sein Lieblingswerk kurz betrachten; vielleicht nimmt auf Grund unserer Anregung der eine oder andere den Klavierauszug[10] zur Hand, vielleicht interessiert sich auch ein ernsthafter Bühnenleiter neuerdings für „Francesca“, nachdem sie in den siebziger, achtziger und neunziger Jahren erfolgreich gegeben und dann allmählich abgesetzt wurde.

Als Goetz den bis zur Vollendung des Textbuches gediehenen Plan einer Oper „Das Leben ein Traum“ (nach Calderon) verwarf und nach „Francesca da Rimini“ griff, da war er sich wohl bewußt, einen Stoff gewählt zu haben, „der durch Großartigkeit und Tiefe verdiente, jahrelang in der Seele getragen und mit seinem Herzblut ausgestattet zu werden“; haben sich doch Künstler aller Zeiten an seiner Gestaltung[11] versucht, wenngleich es keinem gelungen ist, Francescas und Paolos Liebe mit so kleinen Mitteln und dabei in so ergreifender Weise anschaulich zu machen, wie Dante! Er ist denn auch für alle späteren Behandlungen der Francesca-Tragödie zur authentischen Quelle[12] geworden, während man die allerdings recht unpoetische geschichtliche Ueberlieferung[13] erst in zweiter Linie heranzuziehen pflegte.

Unser Künstler lernte den Stoff in Gestalt des Pellicoschen[14] gleichnamigen Trauerspieles kennen, was im Hinblick auf die vorhandenen besseren Dramen (hier sei nur Paul Heyses psychologisch feines Werk[15] genannt) zu bedauern wäre, wenn sich Goetz und sein Librettist J. V. Widmann mehr nach ihm gerichtet hätten, als sie es wirklich taten: sie folgten Pellico nur ganz äußerlich und schufen neue Menschen, Geschöpfe Goetzschen Geistes und Goetzscher Gefühlswelt. Die Arbeit am neuen Werke ging verhältnismäßig rasch von statten: bereits im Juli 1875 vollendete der Künstler in seinem Lieblingskurort Richisau das Textbuch, in welchem er von Widmanns Hand nur die lyrischen Partien stehen ließ, so daß drei Viertel der Verse von ihm selbst stammen, Ende März 1876 stellte er die Partitur des zweiten Aktes fertig, um dann Anfang November des gleichen Jahres mit der Partitur des ersten Aktes seine Arbeit an der „Francesca“ zu beschließen. Sie sollte nach dem Willen des Schicksales der „Schwanengesang“ des todkranken Künstlers werden, denn am 3. Dezember schloß er die Augen, um sie nicht mehr zu öffnen. „Was unsterblich im Gesang soll leben, muß im Leben untergehn,“ lautete das Motto, welches Goetz in einem Augenblicke letzter Kraftanstrengung für seine „Francesca“ vorgeschwebt hatte . . .!

[1] Sie wurde am 11. Oktober 1874 am Mannheimer Hoftheater uraufgeführt.
[2] Sechs italienische Volksgesänge, übersetzt von Paul Heyse. (Rieter-Biedermann.)
[3] Op. 9 (Fr. Kistner).
[4] Für gemischten Chor, Soli und Orchester (Fr. Kistner).
[5] Op. 17 posth. (Fr. Kistner).
[6] Brahms gewidmet (Breitkopf & Härtel).
[7] Op. 16 posth. (Fr. Kistner).
[8] Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft III, 5.
[9] Neujahrsblatt der Allg. Musikgesellschaft in Zürich XCV.
[10] Von Ernst Frank (Fr. Kistner).
[11] Im ganzen existieren allein über 20 Opern dieses Titels; die neueste dürfte sein: Ricc. Zandonai, F. da R. (Turin 1914).
[12] La Divina Commedia, Canto V. dell' Inferno.
[13] Vergl. Charles Yriarte: Françoise de Rimini dans la légende et dans l'histoire. Paris 1883.
[14] Silvio Pellico: F. d. R. Trauerspiel in 5 Akten, deutsch von Ernst Schäfer. Augsburg und Lindau 1830.
[15] F. von R. Tragödie in 5 Akten. Berlin 1850.

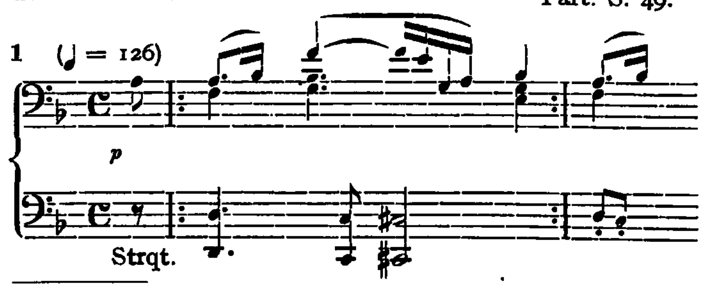
Es war der letzte Wunsch des Verblichenen, sein Werk vollenden zu lassen und keiner schien ihm zur schwierigen Kombinationsarbeit des dritten Aktes aus den Skizzen geeigneter zu sein als der getreue Frank, von keinem durfte er innigeres Vertrautsein mit seiner musikalischen Empfindungswelt erwarten als von ihm, der sich schon mit der Erstaufführung der „Widerspenstigen“ unvergängliches Verdienst erworben hatte. Frank willfahrte dem letzten Wunsche seines Freundes und machte sich schnell an die Arbeit, so daß die Partitur, die er im April des folgenden Jahres (1877) auch Brahms in Wien vorlegte und die durchaus dessen Einverständnis fand[1], bis Ostern fertiggestellt war.

Als schwerste Aufgabe bezeichnete Frank die Zusammenstellung der Ouvertüre, die offenbar in den Skizzen fertig vorlag und nun aus den Stücken erraten werden mußte. Er verfuhr hierbei mit bewunderungswürdiger Geschicklichkeit und es ist selbst für den Eingeweihten schwer, sie nicht für ein geschlossenes Ganzes zu halten. Mit Ausnahme des ersten Themas



kehrt das verarbeitete Material an charakteristischen Stellen der Oper wieder; sie ist ein in ihren dramatischen Steigerungen und durch ihre klangvolle Instrumentierung wirkungsvolles Orchesterstück.

Während Jules Barbier und Michel Carré der eigentlichen Handlung ihrer Oper[2] einen Prolog in der Hölle voranstellen, in welchem die beiden Dichter Dante und Virgil den „müden Seelen“ Francescas und Paolos begegnen[3], führt uns Goetz gleich mitten in die Ereignisse. Ein duftiges Vorspiel eröffnet den **ersten Akt**, die Solo-Oboe geleitet uns diskret in eine offene Vorhalle mit bekränzten Säulen, durch welche wir auf eine lachende Frühlingslandschaft mit Gartenanlagen und Springbrunnen sowie auf das Meer blicken. Francescas Freundin, Diana[4], erscheint und trifft gemeinsam mit dem Schloßverwalter Pietro die Vorbereitungen zu einem Familienfeste: es ist nämlich gerade ein Jahr her, daß Francesca Lanciottos Gemahlin und Fürstin von Rimini geworden ist und ein sinniger Chor junger Landleute und Landmädchen, dessen liebenswürdige Heiterkeit[5] jedermann fröhlich stimmen muß, soll der Freude hierüber Ausdruck verleihen. Francesca, die für die Probenden unerwartet eingetreten ist, hört eine Weile freudig zu, dann läßt sie die Sänger plötzlich abbrechen und sich entfernen; die Schlußworte des Liedes: „Erster Liebe Himmelsglück“ haben sie so ergriffen, daß sie allein zu sein wünscht, das eben noch so freudige E dur weicht düsterem d moll und das Thema



[1] „Ich konnte wirklich nicht anders, als mich teils wundern, teils freuen, wie geschickt und dreist und doch auch mit welcher Liebe und Pietät Freund Frank die Arbeit angriff und vollendete,“ schrieb Brahms an Frau Goetz.
[2] „Françoise de Rimini“, komponiert von Ambr. Thomas (Paris 1882).
[3] Vergl. zu dieser Begegnung das bekannte Bild Ary Scheffers.
[4] Widmann schuf ihre Gestalt auf besonderen Wunsch des Tondichters und zur Erhellung des düsteren Dramas.
[5] Sein Satz ist von berückendem Wohllaut.



scheint von einer dunklen Macht zu sprechen, die Francesca schuldig spricht, ohne daß sie sich eines Vergehens bewußt wäre. Sie fühlt ein ungeheures Unheil herannahen, daß sie es besiegt, dazu soll ihr die muntere Diana, die von des Lebens Leid noch nichts weiß, verhelfen. Es kommt zu einem köstlichen Zwiegesange, der insbesondere bei der E dur-Stelle: „Wie soll ich's verstehen, was in ihr wühlt?" an Aennchen-Agathe erinnert; in ihrer G dur-Romanze hatte Diana kurz vorher ihre Liebe zu Paolo verraten und Francesca aufgeklärt, daß die Nachricht von seinem Tode irrtümlich war und daß er lebe. Sie kann deshalb nicht begreifen, was die Freundin von neuem nachdenklich stimmt, anstatt sie aufzuheitern.

Da kommt Lanciotto:

2 (♩ = 88) Part. S. 62.



und bringt mit förmlicher Galanterie seiner Gattin die Glückwünsche zum festlichen Tage. Auch er bemerkt die Verstimmung in Francescas Wesen und will sie dadurch aufheitern, daß er ihr die Ankunft Paolos, des Totgesagten, noch für heute ankündigt. Er erreicht damit aber das gerade Gegenteil seines Vorsatzes, denn sie will den Schwager nicht sehen und lieber mit ihrem alten Vater Guido, der zu Besuch erwartet wird, heim nach Ravenna fahren, bevor man ihr den Anblick Paolos, des Mörders ihres Oheims in blutiger Schlacht, zumutet. Lanciotto begreift diesen Haß nicht, da doch längst Frieden geschlossen ist; wir erfahren aber durch die charakteristische Verwendung des Schuldthemas (1), daß Paolos Rückkehr in irgendeinem Zusammenhange mit Francescas Schuldgefühl stehen muß. Das d moll-Terzett:

„O festlicher Tag! Wie trübt sich dein Glanz!
Zum Hohn trägt Tor und Säule den Kranz!
Schon ist er[1] nah. Wie muß er uns finden!
Die fröhlichen Träume, ach, sie entschwinden.
Die Freude, die Hoffnung, sie haben gelogen!
Nun braust es von Ferne wie Meereswogen;
Der Rache düstere Geister sind wach,
So findet der Bruder sein väterlich Dach."

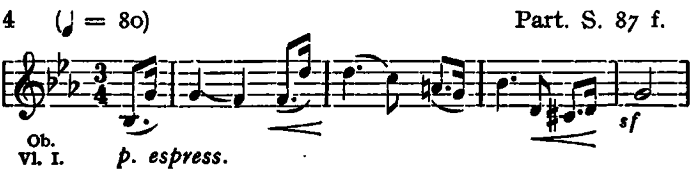
ist kaum verklungen, als hinter der Szene Heilrufe für Siziliens Feldherrn, Paolo, ertönen, die dessen Ankunft in Rimini melden. Francesca ist, wankenden Schrittes, nach dem Ausrufe: „Fort, nur fort von hier" von Diana und Lanciotto eben hinausgeführt worden, als ihr Schwager, von einem Chor männlicher Dienerschaft und junger Landleute freudig begrüßt, eintritt. Nach kurzer Unterhaltung mit Pietro stellt sich Diana ein und nun entwickelt sich eine harmlos-herzliche Es dur-Episode, in welcher die beiden Jugendgespielen kindlich von alten Zeiten plaudern, ohne daß Paolo eine tiefere Neigung zu Diana erkennen läßt oder daß deren selige Verwirrtheit es wagte, sich dem Geliebten zu nähern. So muß er denn erst seine in der Musik (H dur, 6/4) wundervoll-innige Erzählung „Di Lancilotto, come amor lo strinse" singen, um dem freundlichen Kinde begreiflich zu machen, daß nicht sie, sondern eine andere das Ziel seiner Sehnsucht ist. Nach dieser Enttäuschung entfernt sich Diana dann schnell, was Paolo aber keineswegs stört, in seinen Betrachtungen fortzufahren: er ist im Geiste ganz bei der Geliebten, von der er einst durch ein hartes Geschick getrennt wurde, obwohl „schon die Herzen dem süßen Bunde entgegenbrannten":

3 (𝅗𝅥 = 50) Part. S. 85.



dann gab es neuen Krieg und er tötete Francescas Oheim, wodurch immer tiefere Schatten seiner „ersten Liebe goldnen Traum" trübten! In seinem für die Stimme etwas hoch liegenden Es dur-Gesang (er wurde deshalb in der Mottlschen Bearbeitung nach *D* transponiert) mit der sehnsüchtigen Melodie:

4 (♩ = 80) Part. S. 87 f.



spricht er die Hoffnung aus, daß die düsteren Wolken vorüberziehen und der Geliebten die Kunde von seiner Rückkehr bringen möchten. In jubelndem A dur sagen sich dann die Brüder willkommen, dagegen ist Paolo erstaunt, auch Guido anwesend zu finden; die allgemeine Wiedersehensfreude hält deshalb nicht an und verschwindet schließlich ganz, um Paolos Entsetzen über Francescas Vermählung mit Lanciotto Platz zu machen. Der Aktschluß ist im höchsten Grade dramatisch und „wirkt" noch besonders durch Einsetzen des Begrüßungschores hinter der Szene unmittelbar, nachdem Paolo den Tag verflucht, „der ihn um all sein Glück gleisnerisch betrogen hat!" —

Ein kurzes Vorspiel von 34 Takten schildert Francescas verzweifelten Seelenzustand, ihre Gedanken an Paolo (Thema 4) und ihr angstvolles Schuldgefühl (Thema 1). Sie selbst liegt zu Beginn des zweiten Aktes auf einem Ruhebette in ihrem Zimmer und seufzt: „O wäre alles nur ein Traum!" Sie denkt zurück, als der Bote ihr damals den Tod des Geliebten meldete und es kommt ihr schrecklich zum Bewußtsein, daß sie heute erst aus jener Nacht erwacht[1]. Was soll sie beginnen? Lebt doch auch ihre Mutter nicht mehr, an deren Herzen sie allen Schmerz vergessen könnte. Da kommt zum Glück ihr Vater und sie wirft sich dem Treuen schluchzend an die Brust: „O bleibe bei mir, verlaß mich nicht!" Guido kann sich nicht denken, was der Tochter fehlt und warum sie sich so angstvoll (Thema 4) umsieht; mit einer sanften, das Motiv seiner Vaterliebe (10) vorahnenden Achtelfigur der Violoncelle sucht er sie zu beruhigen und ihr ihren vermeintlichen Haß gegen den Schwager auszureden. Er erreicht schließlich, daß Francesca einwilligt, Paolo zu sehen und macht sich gleich auf, ihn zu holen, während sich erstere in ihrem erregten C dur-Monologe Mut und Kraft zuspricht, das Kommende zu ertragen.

Der Anfang der nächsten Szene steht musikalisch unter dem Zeichen des Themas der Familienliebe Guidos:

5 (♪ = 80) Part. S. 127.



Er hat jetzt auch den schwersten Schritt getan, um die Versöhnung seiner Verwandten zu bewerkstelligen und wir sehen aus seinem tiefempfundenen Ges dur-Quartett mit Paolo und den beiden Ehegatten, daß ihnen allen diese Versöhnung am Herzen liegt, so verschieden auch die Wege sind, auf denen sie jeder in seinem Interesse vollziehen möchte. Zunächst bringt es Francesca nicht über sich, Paolo in die Augen zu sehen, weshalb Lanciotto in seiner kurzen, un-

[1] Gemeint ist Paolo.

[1] Im Hinblick auf diese Szene ist es rassenpsychologisch interessant, den Gegensatz zwischen dem Gefühlsleben der deutschen und der französischen Francesca zu beobachten; sowohl bei Goetz wie später bei Thomas heiratet Francesca nach der Todesnachricht Paolos; wie grundverschieden nehmen sie aber auch musikalisch (vergl. Thomas a. a. O. Kl.-A. S. 260) die Botschaft auf, daß ihr Jugendgeliebter lebe.

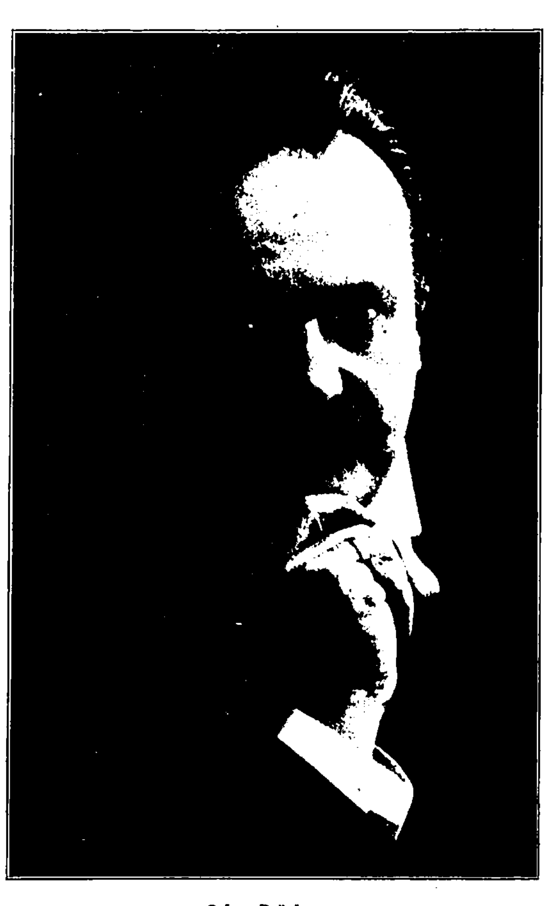
geduldig bewegten fis moll-Episode schon alle Hoffnung aufgeben will; bis Guido ihm nach einem weiteren düsteren Viergesang den Rat erteilt, die beiden, die mittlerweile begonnen haben, zu reden, sich aber augenscheinlich in Anwesenheit Lanciottos und Guidos nicht aus sich herauszugehen getrauen, allein zu lassen. Auch hier erklingt charakteristischerweise das Ges dur-Thema der Familienliebe Guidos in Oboe und Klarinette (5). (Schluß folgt.)

Oskar Brückner.

Es sind jetzt gerade 30 Jahre her, daß in unserer Wiesbadener Hofkapelle die Stelle des ersten Cellisten neu besetzt wurde: ein kaum 30jähriger junger Virtuos erhielt den verantwortungsvollen Posten — Oskar Brückner.

Dieser Künstler, 1857 in Erfurt geboren, hatte von Jugend auf die besten musikalischen Einflüsse erfahren, da es denn schon in seinem Elternhaus von Sang und Klang widerhallte. Vom Vater — Friedrich Brückner, der als Kgl. Musikdirektor sich um das Erfurter Musikleben verdient gemacht hat — empfing er wie von selbst — spielend — den ersten Unterricht. Seine Neigung aber wandte sich von frühester Kindheit an dem Cello-Spiel zu. Späterhin übernahm einer der ersten Meister, Friedrich Grützmacher in Dresden, die höhere technische Ausbildung des jung aufstrebenden Virtuosen, und der bekannte Komponist Felix Draeseke leitete die theoretischen Studien. In Neustrelitz wirkte Brückner einige Jahre als Kammervirtuos, und eben von dort kam er 1885 zu uns nach Wiesbaden. Sein Name ist mit dem hiesigen Musikleben aufs innigste verknüpft.

Was Anderen in Jahren kaum gelingt, gelang ihm auch hier wieder im ersten Anlaufe — spielend: schon in kürzester Zeit hatte er sich der allgemeinsten Beliebtheit in den künstlerischen und gesellschaftlichen Kreisen der Stadt zu erfreuen. War ein Konzert oder eine Opernvorstellung im Theater, so schaute man aus, ob auch Brückner mitspielt; galt es Kammermusik und Quartettspiel — Brückner mußte am Cello-Pult sitzen und dem Ensemble seines Wesens Stempel aufdrücken; sollte ein Wohltätigkeits- oder ernsteres Künstlerkonzert Zuspruch finden, — Brückner mußte mitwirken und ein ausverkaufter Saal war gesichert: der auch im Umgang heiter-liebenswürdige und lebensfrohe Künstler spielte sich in Aller Herzen.



Oskar Brückner.
Hofphot. L. W. Kurtz, Wiesbaden.

Anfänglich erschien sein Ton und Ausdruck leicht noch etwas weichlich und allzu süß-verschwärmt, doch vor dem Gefährlichen, Einseitigen dieser Richtung schützte ihn, den Ernststrebenden, seine eigene Vielseitigkeit: denn Brückner ist auch ein tüchtiger Pianist, Komponist und Dirigent. Gerade dadurch verstand er seiner geliebten Kunst immer neue Nahrung zuzuführen, und sein Spiel gewann bald an Kraft und Männlichkeit und entfaltete sich zu köstlicher Edelreife.

Alle Zeit hat Brückner gern und viel mit Sängern und Sängerinnen musiziert — für einen Instrumentalisten von unendlichem Wert —, auch manche hübsche Gesangskompositionen geschrieben und einen kleinen Singechor mit Erfolg geleitet. Mit unserer Wiesbadener Kammersängerin Nelly Brodmann (jetzt Frau Hofkapellmeister Schlar) hat Brückner Jahre hindurch hier und auswärts regelmäßig konzertiert und es war da immer eine ganz eigene Wechselwirkung zwischen Gesang und Cello zu beobachten: die Konzerte der beiden Künstler waren Festtage im Wiesbadener Musikleben; und in ähnlicher Weise auch das Zusammenwirken Brückners mit unserem als Klaviervirtuos geschätzten Hofkapellmeister Mannstädt.

Brückners technische Virtuosität sucht an Glätte und Eleganz ihres Gleichen; sein Vortrag ist immer interessant gestaltet, und namentlich auf dem Gebiete der musikalischen Kleinkunst auch pikant und voll Witz und Laune; sein Ton aber ist der gesangreichste und musikalisch lebensvollste, den man sich vorstellen mag; und wie etwa ein John Forsell als der Virtuos unter den Sängern — so darf Brückner als der Sänger unter den Virtuosen gelten.

Selbstredend beschränkte sich Brückner nicht darauf, nur in Wiesbaden seine Kunst zu offenbaren: mehr und mehr gewannen seine Konzertreisen an Umfang. Sie führten ihn durch Deutschland, Oesterreich, Holland, Frankreich und weit bis nach Konstantinopel; und bis auf den heutigen Tag wird er im In- und Ausland als Solist viel gefeiert. Jahrelang hat er bei den Bayreuther Festspielen im „mystischen Abgrund" mitgewirkt und neuerdings mit Richard Strauß vielfach konzertiert und besonders dessen Cello-Sonate allgemeiner bekannt gemacht.

Eine große Zahl von tüchtigen Schülern ward von ihm ausgebildet, die nun schon selbst wieder an ersten Stellen wirken. Daß Brückner sich auch als Komponist mit Glück betätigt, wurde schon angedeutet: wertvolle Kompositionen für sein Instrument sind namentlich in Augeners Verlag erschienen, und ein neues „Cello-Konzert" — ihr Cellisten, hört, hört — soll demnächst bei J. André, Offenbach, erscheinen.

Alle seine äußeren Ehrenbezeugungen, seine Titel, seine Orden und Auszeichnungen herzuzählen — unmöglich; denn die geehrte Schriftleitung hat mir nur zwei Spalten bewilligt, ich aber bedürfte zu alledem ihrer drei. Genug, wenn ich sein Leben überblicke, so will mich's bedünken, als habe Professor Oskar Brückner das bekannte Goethe-Wort: „Tüchtiger und tätiger Mann, verdiene Dir von den Großen — Gnade; von den Mächtigen — Gunst; von den guten — Förderung; von der Menge — Neigung; von dem Einzelnen — Liebe" — als habe unser Künstler dies Wort an sich selber zur schönsten Wahrheit gemacht!

Prof. **Otto Dorn (Wiesbaden).**

Eine neue Wagner-Monographie.

ustav Ernest hat mit seiner vor kurzem erschienenen Wagner-Schrift[1], die, das Register eingerechnet, 537 Seiten zählt, ein Werk geschaffen, dem weite Verbreitung zu wünschen ist und das auch gerade in der jetzigen, sturmbewegten Zeit viele Leser zu finden verdient. Um des Helden des Buches willen, der wie nur wenige andere Künstler an seinen Stern glaubte und glauben durfte, seiner Werke wegen ohne zu erlahmen kämpfte, die Gegner mit festem Griffe packte, der nicht müde ward, zu lernen, um sich eine möglichst umfassende und nicht bloß oberflächliche Bildung anzueignen, der mit einer Energie, die fast beispiellos zu nennen ist, sich auch kunsttheoretisch betätigte, um seinen neuen Weg sich und der Welt zu erschließen — und um des Buches willen, das Ernests fleißige Hand uns geschenkt hat. Anlage und Aufbau des Werkes sind gut; die Darstellung liest sich vortrefflich, höchstens daß der Leser da und dort über eine kleine Geschmacksentgleisung stolpert, wie „voll und ganz", das die Schriftsteller mit anderem köstlichen Zierate allmählich Vereinsberichten und Urkunden von Kegelgesellschaften oder dem edlen Kaufmanns-Deutsch überlassen sollten.

Unsere Zeit — darüber besteht kein Zweifel — ist mit Wagner-Werken etwas allzu reichlich künstlerisch genährt worden, ohne daß dieser Hypertrophie ein wirkliches Verstehen des Wollens Wagners gefolgt wäre. Ein Verstehen und Sichzueigenmachen seiner Kunst. Das hat mancherlei Ursachen. Vor allem die, daß alles, was jenseits des Begriffes „Genuß" liegt, dem vornehmen Snob nur behagt, solange es Sensation und Mode ist, und die andere, daß die

[1] *Gustav Ernest:* Richard Wagner. Sein Leben und Schaffen. Mit 4 Bildnissen und den Leitmotiven sämtlicher Werke als Beilage. Volksausgabe. Berlin 1915, Georg Bondi.

Tonkünstler, sobald sie die Unmöglichkeit erkannten, auf Wagners eigenstem Gebiete und mit seinen eigensten Mitteln Erfolge zu erringen, sich bestrebten, so schnell wie möglich von ihm abzurücken und neue Wege für ihr Schaffen zu finden bemüht waren, worauf dann immer Wagner-Aufführungen als „Regulativ" zu folgen pflegten, ohne daß diese Aufführungen jedoch immer künstlerisch gerechtfertigt gewesen wären. Und weil Wagners Kunst unserer Generation schon wieder etwas zu entschwinden beginnt, weil diese sich nicht mehr mit dem Ernste, den ein Verstehenwollen und -können des Meisters verlangt, in die Schöpfungen des Bayreuthers vertieft, deshalb ist ein ernstgemeintes Buch über Wagner unter allen Umständen zu begrüßen, wenn es die billigerweise zu stellenden Forderungen des mit der Sache vertrauten Lesers erfüllt.

Ernests Werk tut das. Es ist aus dem Gedanken eines gewissen parteiischen Enthusiasmus heraus geschrieben, wie ihn Goethe in einem Briefe an Schiller für den verlangte, der über Schriften und Handlungen sprechen wollte. Eint sich dieser liebevollen Teilnahme freilich kein kritisches Fühlen und Fassen, so wird, auch wenn die Darstellung selbst gut sein sollte, das Ergebnis ein zweifelhaftes sein. Ernest aber hat diese Gabe der kritischen Bewertung, und wendet er sie auch in maßvoller Weise an, so ist sie doch fast immer deutlich und begründet, wenn auch vielleicht nicht immer völlig genügend.

An einzelnen Stellen vermisse ich freilich eine scharfe kritische Beleuchtung Wagnerscher Ansichten. Daß Ernest eine verständliche Darstellung der oft in unglaublich schwerfälliger Fassung erscheinenden Prosaschriften gab, ist verdienstlich. Weshalb aber vermied er eine grundsätzliche kritische Stellungnahme zu ihnen? Man braucht es heute wahrlich nicht mehr zu beweisen, daß Wagners musikhistorische Kenntnisse nicht eben weit her waren (was kein Wunder war und ihm nicht zur Last gelegt werden darf), und man weiß ja auch zur Genüge, wie oft der Musiker den Theoretiker Wagner abgeführt hat. Da dem so ist, und da eine Lektüre der Wagnerschen Schriften in unreifen Köpfen, mögen diese älter oder jünger sein, immer noch häufig einen heillosen Wirrwarr anrichtet, so hätte gerade da eine scharfe und eingehende Kritik viel Gutes stiften können. Sie hätte auch an anderer Stelle nichts geschadet. Ernest schildert z. B. den Uebergang von Wagners Ansichten über historische Stoffe zu seiner Liebe für Sage und Mythus und erwähnt den bekannten Satz, daß eine Handlung, die nur aus historischen, ihrem Grunde nach ungegenwärtigen Beziehungen erklärt werden könne, nur dem Verstande, nicht dem Gefühle darstellbar sei. Tat Wagner damit das historische Drama für sich ab und nahmen im Laufe der Zeit Tausende diesen Satz als ein Dogma auf, so ist doch damit noch durchaus nichts allgemein Gültiges, Alle Verpflichtendes gesagt, wenn man sich nämlich daran zu erinnern vermag, daß in Hunderten geschichtlicher Dramen Ewigkeitswerte und zeitlose sittliche Anschauungen und Gefühle herrschen, also etwas, das durchaus nicht als auf gewisse Völker und Perioden beschränkt anzusehen ist und somit dem Gefühlsverständnisse aufs höchste entgegenkommt. Doch stößt der Leser auf derlei Stellen nur selten und begrüßt es nach ihnen um so mehr, wenn er in den vielen Sätzen, in denen das feine psychologische Verstehen von Wagners Innenwesen zutage tritt, Ernest mühelos und anerkennend folgen kann. Und nicht minder geschickt hat Ernest es verstanden, Ursache und Wirkung in Wagners Schaffen zu verknüpfen und den Meister als den mit seiner ganzen Zeit Ringenden darzustellen. So erhebt die Gestalt Wagners sich vor dem geistigen Auge des Lesers in schönster Plastik der Darstellung aus seiner Umwelt, und man freut sich der ungemein sorgsamen Verknüpfung des Einzelnen zu einem Gesamtbilde, das die kleinen und auch gelegentlich kleinlichen Züge nicht unterdrückt, die großen aber in ehrlich-maßvoller Bewunderung und ohne ödes Phrasen-Brimborium darlegt.

Ernest hat kein streng wissenschaftliches und philologisches Buch schreiben wollen, er hat den Kreis der allgemein gebildeten Leser, die Sinn für unsere Kunst haben, im Auge gehabt. Daß er nur wenig an Kenntnissen beim Leser voraussetzte, ist kein Fehler. Das gibt freilich dem Buche hier und da eine gewisse Breite; doch da diese nirgendwo zur Seichtigkeit wird, so schadet sie nichts. Eine ins einzelne gehende Kritik könnte selbstverständlich noch an mancher Stelle einhaken, könnte psychologische Probleme, die Ernest aufgreift, in anderer Weise behandeln und da und dort die Musikanalyse bemängeln, die mir zuweilen zu wenig zu bieten scheint. Allein damit wäre, wenn eine solche Polemik nämlich nicht von Fall zu Fall geschähe, wenig gewonnen, und um sich über alles auszusprechen, was gesagt werden könnte, wäre eine eigene Schrift notwendig. Darauf aber kommt es hier nicht an, sondern einzig und allein darauf, zu fragen, ob es dem Verfasser gelungen ist, das Bild seines Helden nicht nur nicht zu verzeichnen, sondern so zu zeichnen, daß Absicht und Vollendung sich nicht widersprechen. Und das ist Ernest gelungen. Er hat Wagner den Künstler und Wagner den Menschen im großen und ganzen so dargestellt, wie wir ihn heute sehen, kennen und lieben — lieben trotz allen menschlichen Schwächen, die seinem Wesen anhafteten. Das Menschliche menschlich sehen, das Künstlerische nicht blind bewundern, es vielmehr auf seine Absicht und Durchführung hin prüfen und in seiner Bedeutung für unser Kulturgut schildern — das war Ernests Aufgabe, die er mit Liebe und Sorgfalt erfüllt hat. **W. Nagel.**

Erinnerung an Clotilde Kleeberg.

(Gestorben 7. Februar 1909.)

Du glichest einer Wolke, deren Saum
in Glanz getaucht am Abendhimmel schwindet
und die sich an den Sonnengluten zündet,
um zu zerrinnen wie ein Traum!
Du glichest einer Blume, deren Duft
all um sich her die Sehnenden erquicket
und die taudürstend gottwärts blicket
und dann vergeht in heißer Sommerluft!
Du glichst dem Klang, der in dem Abendschweigen
in hellen Rhythmen tönet in dem Wind
und liederselig zittert in den Zweigen.
Du glichest allen, die gesegnet sind!
Und weil du müde warst vor Tagesneigen
so schlossen deine Augen sich ganz lind!

Lizzie Landau.

Der Begriff des „Natürlichen" in der musikalischen Technik.

Von **ANNA BERNAU (Berlin)**[1].



Unlängst war ich einmal Zeuge, als ein Arzt die gedankenlose Anwendung des Wortes „normal" bekämpfte. Es sei ein nivellierendes Schlagwort und nur mit großer Vorsicht anzuwenden, weil für jeden Menschen der Begriff „normal" schließlich etwas anderes bedeute.

Mir scheint, daß das Wort „natürlich" mit ähnlicher Vorsicht anzuwenden ist, und ich möchte die Frage aufwerfen, ob das, was heute unter dem Begriffe „Moderne Technik" verstanden wird, sich mit dem Begriffe des „Natürlichen" unbedingt deckt, wie stellenweise so lebhaft behauptet wird? Wo liegt in unserem Kulturleben überhaupt die Grenze zwischen Natürlichem und Nichtnatürlichem? Diese Grenze hat sich durch unsere Kulturentwickelung so verwischt, daß wir sie überhaupt nicht mehr klar zu sehen vermögen. Und sie verschiebt sich in unserer Anschauung unmerklich fortwährend, je nach der Entwickelung des einzelnen und der Gesamtheit. Man kann hier überhaupt nur noch mit relativen Begriffen arbeiten.

Da das Wort „modern" einen unerfreulichen Beigeschmack hat, und da das Wort „natürlich" hier eben meiner Meinung nach nicht zutrifft, so will ich heute von „gelöster" Technik sprechen. Diese gelöste Technik, d. h. das Vermeiden des körperlich Starren und Gewaltsamen, dem die Vorgenerationen zu wenig Beachtung schenkten, eben diese Art Technik ist es ja, die von den neueren Musikpädagogen immer wieder in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gestellt wird.

Aber es ist meines Erachtens ganz unzweckmäßig, dem musikausübenden Anfänger bereits in den ersten Unterrichtsstunden mit der unbedingten Forderung solcher gelösten Technik entgegenzutreten, in der Meinung, daß sie „natürlich" sei. Man quält das Kind mit dieser Forderung des angeblich Natürlichen zwecklos, und die mißverstandene gekränkte Natur schlägt uns ein Schnippchen.

Denn die Natur selbst belehrt uns sofort, wenn wir einmal unseren eigenen Körper bei anstrengender Bewegung genau beobachten, z. B. beim Aufziehen einer eigensinnigen Schub-

---

[1] *Anm. der Schriftleitung:* Unsere Anschauungen decken sich nur bis zu einem gewissen Grade mit den hier niedergelegten. Wir geben aber der Verf. gerne und in der Hoffnung das Wort, daß ihre Ausführungen Gegenäußerungen aus unserem Leserkreise zur Folge haben werden.

lade, oder beim Schließen eines verrosteten Schlosses: die Gelenke versteifen sich in dem Maße, als die Anstrengung wächst. Auch die Gesichtsmuskeln sind dann mitbeteiligt; photographische Aufnahmen aus solchen Augenblicken würden als Beitrag zu einer Schönheitsgalerie nicht gerade geeignet sein. Und nicht selten würden wir bei genauer Selbstbeobachtung erkennen, wie sogar geistige und seelische Anstrengung häufig auch von einer Anspannung des Körpers begleitet zu sein pflegt, z. B. bei gespanntem Beobachten oder Aufhorchen versteifen sich bis zu einem gewissen Grade auch unsere Muskeln.

Im Zustande reiner Ursprünglichkeit — beim Kinde in den ersten Lebensjahren — sind die Gelenke locker und die Bewegungen weich, gewiß; aber sie sind es nur darum, weil anstrengende Bewegungen dem Kinderkörper zumeist ferngehalten werden. Beobachten wir dagegen das Kind bei seinen ersten Arbeitsanstrengungen, z. B. bei den ersten Schreibübungen, oder das kleine Mädchen beim Stricken und Nähen im Anfangsstadium: nach dem Maße seiner Anstrengung versteifen sich die Glieder. Diese Steifheit ist eine ganz natürliche Erscheinung. Warum soll sie beim klavierspielenden Anfänger unnatürlich sein?

Der Einwurf: die Anstrengung an sich ist eben das Falsche; das Spiel des Anfängers *soll* nicht mit Anstrengung verbunden sein, — nun dieses Kommando bedeutet einen Kampf gegen Tatsachen, in dem die *wirkliche* Natur allemal die Siegerin bleibt. Die geforderten Bewegungen sind dem Anfänger neu, fremd, ungewohnt: das genügt, um sie anstrengend zu machen, wenn sie an sich auch keinen großen Kraftaufwand erfordern.

Freilich besteht die Möglichkeit eines lockeren Zustandes der Gelenke unter Umständen wohl auch bei großem körperlichem Kraftaufwande; aber dieser Zustand ist dann nichts Ursprüngliches, sondern ist das Ergebnis sorgfältiger Schulung des Willens und des Körpers.

Die Frage: „Welcher Zustand in den Gelenken ist das Natürliche?“ — diese Frage ist also unvollkommen und nicht erschöpfend gestellt. Vielmehr muß folgendermaßen gefragt werden: „In welcher Lage ist die eine und in welcher Lage die andere Körperverfassung das zunächst Gegebene und Natürliche?“ Also: welcher Zustand der Gelenke ergibt sich naturgemäß aus einer mit Anstrengung und Erregung verbundenen Lage, und welcher Zustand aus einer geistig und körperlich ruhigen Situation? Die Antwort versuchte ich bereits zu geben.



Clotilde Kleeberg.
Verlag Hermann Leiser, Berlin-Wilm.

Deshalb ist im Beginne des Unterrichts vor allem abzuwägen, wieviel körperliche und geistige Anstrengung wir dem Kinde zumuten dürfen. Je mehr wir von ihm fordern, um so größer wird die Anstrengung und dementsprechend auch um so stärker die Anspannung des Körpers sein. Lehrer, die zu gleicher Zeit die Aufmerksamkeit des Schülers auf ein halbes Dutzend verschiedener Dinge lenken, die durch fortwährendes Kritisieren und Mahnen die Anspannung des Kindes aufs äußerste steigern, solche Lehrer dürfen sich über Steifheit der Gelenke nicht beklagen.

Theorie und Praxis stehen sich hier oft schroff gegenüber. Wieviel ernstlich gute Absicht ist mir z. B. aus den Theorien eines Lehrers über den Wert der Gelenklockerheit und des guten Anschlages im Unterrichtsbeginne entgegengetreten; mit welcher Mühe sah ich ihn bei seinen Anfängern sich quälen! Und von seinen zahlreichen Schülern hörte ich kaum je einen weichen, wirklich schönen Ton, nicht einmal in den späteren Unterrichtsstadien!

Ich möchte Mißverständnissen vorbeugen. Die Hindernisse, die einem guten Anschlage im Beginne des Unterrichtes entgegenstehen, dürfen selbstverständlich den Lehrer nicht zur anfänglichen Gleichgültigkeit dieser Frage gegenüber verleiten. Beide, Lehrer und Schüler, müssen stets sich dessen bewußt sein, daß die Härte des Anschlages — als häufig schwer vermeidliche Begleiterscheinung des Anfängerungeschickes — ein an sich Mangelhaftes ist, das überwunden werden muß. Das kann auch dem kindlichen Verständnisse gleich in den ersten Unterrichtsstunden nahe gebracht werden, sowohl rein körperlich wie klanglich. An das eigentliche Ziel: die Gelöstheit des Körpers und die Weichheit des Tones muß der Schüler stets wieder erinnert werden, und sehr früh wird mit Versuchen zur Erreichung des Zieles zu beginnen sein. Nur nicht das Ziel selbst und den Weg zum Ziele verwechseln, d. h. nicht beim Betreten des Weges alsobald auch schon das Ziel selbst verlangen!

Ferner darf nicht übersehen werden, daß mit einer allzuängstlichen Berücksichtigung der Anschlagsweiche in den ersten Unterrichtsstadien die Gefahr einer Unbestimmtheit und Unklarheit der Tongebung verbunden ist.

Und nur keine Vogel-Strauß-Politik! Wenn ein Lehrer mir selbstgewiß versichert: „Ich kann bei keinem meiner Anfänger über harten Anschlag klagen,“ so läßt sich das recht häufig übersetzen: „Das was mir nicht paßt, höre ich eben nicht.“ Autosuggestion und unbewußter Selbstbetrug tragen eben sehr das ihre bei, um Einsicht und Hörfähigkeit der einzelnen Lehrer recht verschieden zu gestalten.

In meiner Lehrtätigkeit hatte ich einen Fall, der jede Mühe und Kulturarbeit infolge der „natürlichen“ Starrheit der Glieder fast vergeblich machte. Ich erreichte eine verschwindende Besserung nur innerhalb der Unterrichtsstunde selbst — niemals dauernd — und dann auch nur für Minuten. Der Natur des Mädchens war das Stechen und Hauen mit starren Gliedern so sehr Bedürfnis, die gelöste Bewegung war ihm so naturfremd, daß mir dei Fall zum lehrreichen Schulbeispiel wurde, von dem ich — neben Erfahrungen anderer Art — den Ausgangspunkt für die in diesen Zeilen niedergelegten Betrachtungen genommen habe. Dieser Fall mit seinen Erfahrungen stellte sich zur Lehre von der „natürlichen“ Technik in grausamen Widerspruch.

Glücklicherweise war er nur eine erschreckende Ausnahme. Im allgemeinen begreifen auch die weniger intelligenten Schüler schnell, um was es sich handelt, und in verhältnismäßig kurzer Zeit können zumeist recht erfreuliche Ergebnisse erzielt werden. Daß in dem engen Rahmen meiner heutigen Arbeit nähere methodische Angaben nicht zu machen sind, liegt freilich auf der Hand. Nur die grundsätzliche Anschauung von den in Frage kommenden Begriffen konnte ich bringen, und ich darf abschließend das Ergebnis meiner Erfahrungen wohl noch einmal zusammenfassen: Immer wieder hat sich mir während des Unterrichtens die Tatsache bestätigt, daß die Gelenklockerheit in der Musiktechnik nichts Ursprüngliches ist, sondern ein lediglich durch Schulung Erworbenes, freilich ein erworbenes Eigentum, das in seiner nachträglichen Selbstverständlichkeit schließlich sich einreiht in unsere scheinbar „natürlichen“ Gewohnheiten. Vielleicht könnte man auch zweierlei Naturbegriffe unterscheiden — eine ererbte und eine erworbene Natur — und diese erworbene Natur hätte sich dann das bekannte Schlagwort geschaffen: „Zur anderen Natur werden.“

Wer aber diese Unterscheidung ablehnt, wer nur das rein Ursprüngliche als „natürlich“ gelten lassen will, der hat auch kein Recht, die gelöste Technik, d. h. den Anschlag mit lockeren Gelenken, zugleich auch „natürliche“ Technik zu nennen. Denn diese gelöste Technik ist nicht Natur im ursprünglichen Sinne, sondern Kultur, d. h. das Ergebnis einer verfeinerten Bewegungsschulung.

Hamburger Musikbrief.



Die Summe des musikalisch Gebotenen war im bisherigen Verlauf dieser Spielzeit wieder so groß, daß sich unmöglich über jede tüchtige und gute Leistung berichten läßt. Es heißt sich auf das in irgendeinem Sinne Außerordentliche zu beschränken und vielleicht eher der Betrachtung problematischer Fälle Raum zu gewähren, als das künstlerische Tun jener zu verfolgen, die, ohne tiefere Absichten zu haben, der Zustimmung des Publi-

kums immer sicher sind. Eine nicht leicht begeisterte, aber zu geistiger Mitarbeit wohlbereite Gemeinde schart sich um den Dirigenten der Philharmonischen Konzerte, Herrn *Siegmund v. Hausegger*. Uebersieht man die Programme, die Hausegger für diesen Winter entworfen hat, so muß man dankbar sein Bemühen anerkennen, der Bedeutung der verschiedensten Meister gerecht zu werden, um so mehr, wenn man weiß, daß seine geistige Art fest umgrenzt ist und seiner in vielen Zügen genialen Künstlerschaft die Werke von Beethoven, Wagner, Bruckner und Liszt am nächsten liegen. Als Neuheit übermittelte er uns die Zweite Symphonie in F dur von *Kurt Atterberg*, einem jungen Schweden, Schüler von Andreas Hallén und in seinem Zivilberufe Prüfer am



Theaterzettel der ersten Aufführung in Wien.
Mozart-Museum in Salzburg.
Aus Schiedermairs Ausgabe der Mozartschen Briefe (Verlag G. Müller, München).

Königl. Patentamt in Stockholm. Das dreisätzige, auf lyrischem Grunde erblühte Werk fand bei Publikum und Presse einhelligen Beifall. Es weist den bemerkenswerten Fortschritt von der bekannten skandinavischen Manier zu einem nordischen Stil auf, ist dem modernen Klangbedürfnis entsprechend instrumentiert und nicht nur äußerlich sauber gezeichnet, sondern auch von innen heraus plastisch gestaltet. Ebenfalls zum ersten Male hörten wir *Hauseggers* symphonische Dichtung „Wieland der Schmied". Man kann das leidenschaftliche Pathos, die zarten Innigkeiten und den Farbenreichtum dieses Stückes lieben, ohne sich doch im Prinzip mit einer Musik einverstanden zu erklären, die ihren Schwerpunkt nicht in sich selber hat, die um verstanden zu werden, die Bekanntschaft mit einem literarischen Programm voraussetzt. In demselben Konzert sang die feinmusikalische und stimmbegnadete Frau *Lula Mysz-Gmeiner*, außer Liedern von Mahler, Haydns Arie „Ariadne auf Naxos", eine interessante klassische Parallele zu Straußens und Hofmannsthals neuzeitlichem Vorgehen. Auch Hausegger trug historischem Bedürfnis Rechnung, indem er auf eine Symphonie von Dittersdorf „Die vier Weltalter" zurückgriff, leider damit auf ein recht ödes und klangarmes Werk, das keine Brücke zur Gegenwart schlägt. *Jose Eibenschütz'*, des Dirigenten der Symphoniekonzerte, Novitätenwahl war auf das Werk eines Reger-Schülers gefallen, *Karl Hasses* Variationen über das Lied „Prinz Eugen, der edle Ritter". An diesem vom „Genius des Krieges" inspirierten Opus ist die technische Formulierung das Lobenswerteste; Wert und äußere Wirkung gipfeln in einer Fuge „zum Siege". Im übrigen läßt sich aus der Gelegenheitskomposition die Lehre ziehen, daß kein schaffender Künstler dringender der Distanz zum Erlebnis bedarf, als gerade der Musiker; er hat die Aktualität zu scheuen; das Stoffliche muß erst tief ins Unterbewußtsein gesunken und ganz zu Blut geworden sein, ehe es der musikalischen Auslösung fähig wird. — In den Konzerten des Berliner Philharmonischen Orchesters hielt man sich an bewährten Kunstbesitz. Eine reife und versonnene Wiedergabe von Beethovens Pastoralesymphonie und eine farbenglühende und leidenschaftlich hinreißende Darlegung von Straußens „Don Juan" unter *Artur Nikischs* Leitung verschafften unlängst wieder Eindrücke, die kein Alltag je wird auslöschen können. Der 60. Geburtstag des Meisters, der uns in jedem Winter zum mindesten sechsmal das Glück seiner genialen Persönlichkeit spendet, gab Anlaß, ihm besondere Dankbarkeit für seine Bereicherung des Hamburgischen Musiklebens zu bezeugen. Von den Solisten, die er hier einführte, erregte die Wiener Pianistin *Wera Schapira*, die Gattin des Musikschriftstellers Richard Specht, mit dem Vortrage des Es dur-Konzertes und der Ungarischen Fantasie von Liszt großes Aufsehen. Sie trat in engeren Wettbewerb mit dem Klavierpoeten *Conrad Ansorge* und mit der hochbegabten *Elly Ney v. Hoogstraten*, die beide ebenfalls mit Werken von Liszt sich kürzlich hören ließen (in einem Hausegger- und in einem Eibenschütz-Konzert). Der Wienerin muß man das hemmungsloseste Temperament zugestehen, nicht aber den entwickeltsten Klangsinn und das gesteigertste Ausdrucksvermögen.

Von den Gesangssolistinnen ist es *Edyth Walker*, die mit dem großen Stile und der großen geistigen und technischen Ueberlegenheit ihrer Kunst hier die größten Triumphe feiert, und deren Mitwirkung sich mit Vorliebe die Gastdirigenten vergewissern. Sie sang bereits in einem der Konzerte unter der Leitung von *Gustav Brecher*, gab in Gemeinschaft mit dem Kölner Dirigenten einen Liederabend und wird auch noch in einem der Orchesterabende *Max Fiedlers* auftreten. Brecher, der von einem oftmals aufreizenden Subjektivismus den Weg zu selbstloserer und warmblütiger Hingabe an seine Vortragsobjekte gefunden zu haben scheint (nach einer Wiedergabe von Schuberts h moll-Symphonie zu urteilen), und Fiedler, dessen Musizieren von jeher ganz auf kraftvolle Größe und sachlichen Ernst eingestellt war, haben beide auf Grund ihres ehemaligen künstlerischen Wirkens in Hamburg einen großen Anhängerkreis. Ein dritter Musiker von Bedeutung, der hier Verständnis fand und die künstlerischen Beziehungen zur Hansestadt gelegentlich aufzufrischen sucht, ist *Otto Klemperer*, jetzt Kapellmeister in Straßburg. Er gab mit Frau *Ottilie Metzger-Lattermann* einen Liederabend, den er in der Hauptsache mit eigenen Kompositionen bestritt. Er fand außerordentlichen Erfolg mit seinen Liedern und Gesängen, für die man sich allerdings keine überzeugenderen Anwälte denken kann, als die aus wundervollstem Stimmbesitz schöpfende Altistin und den am Klavier nicht weniger geistvoll und eigenwillig als am Dirigentenpult schaltenden Komponisten. Diese Vertonungen (mehrere davon nach eigenen Texten) sind zum Teil noch Manuskript, zum anderen Teil das erste, was Klemperer überhaupt veröffentlicht hat. Seine Musik arbeitet kaum irgendwo auf reine und neue Kunstwerte hin und auf eine dem Engpersönlichen nicht mehr verhaftete Schönheit. Sie will als Bekenntnis einer romantisch zerrissenen Natur genommen sein und offenbart ähnliche seelische Situationen, ein ähnliches Spiel und parodistisches Widerspiel mit volkstümlichen Empfindungen wie die Werke Mahlers.

Prof. *James Kwast* und Konzertmeister *Jan Gesterkamp* brachten in ihrem ersten Sonatenabend eine neue Sonate für Klavier und Violine in c moll von *Max Reger* zur Uraufführung. Bei der unbegreiflichen Fruchtbarkeit des Komponisten und der Unwandelbarkeit seines Stiles kann eine Reger-Uraufführung kaum jemals eine Sensation bedeuten. Das neue Werk birgt eine Fülle handwerkerlicher Feinheiten und modulatorischer Schönheiten, doch fehlen ihm die Merkmale poetischer Sammlung und ein allen Sätzen gemeinsames Gefühlszentrum. — Mit einem Brahms-Abend eröffnete das *Bandler*-Quartett die Reihe seiner Kammermusikabende. Diese Aufführungen (im Rahmen der Philharmonischen Gesellschaft) erfreuen sich des größten Zuspruches und verlaufen in weihevollster Stimmung, zumal wenn ein Künstler wie *Artur Schnabel* dem Ensemble beitritt. Er übt von den hier ständig konzertierenden Pianisten den größten Einfluß auf die gewählteren Zuhörerkreise aus. Besonders interessant

war es, zu beobachten, wie Schnabel an einem eigenen Klavierabend sich mit dem leuchtend klaren, apollinisch-schönen Vortrag von Werken Beethovens in bewußtem Gegensatz zur weitverbreiteten d'Albert-Tradition stellte.

Für die Pflege chorischer Kunst ist unserem Musikleben in *Alfred Sittard*, der den St. Michaelis-Kirchenchor leitet, eine frische Kraft erwachsen. Sittard, der schon vor der Zeit seiner künstlerischen Tätigkeit in Hamburg sich als Organist großes Ansehen erworben hatte, ist unermüdlich bestrebt, mit mustergültigen Vorführungen das Verständnis für die Chorliteratur von Palestrina bis zur Moderne zu fördern, und die Sehnsucht nach stiller Versenkung in den Geist kirchlicher Kunst zu erfüllen. Zwischen dem St. Michaelis-Kirchenchore und der von Prof. Dr. *Richard Barth* in streng konservativem Sinne, aber mit unanfechtbarem Kunsternst geleiteten Singakademie nimmt der Cäcilien-Verein unter Führung von Prof. *Julius Spengel*, was die Tendenz seines Wirkens anlangt, eine gleichsam vermittelnde Stellung ein. Der Cäcilien-Verein konnte vor kurzer Zeit mit einer wohlgelungenen Aufführung von Händels „Saul" die Tatsache seines 75jährigen Bestehens feiern.

Zu Anfang der Spielzeit stand mehrere Male *Franz Schuberts* einaktige Oper *„Der häusliche Krieg"* auf dem Spielplane des *Stadttheaters*. Man hatte sich des reizenden Werkes nach 26jähriger Pause wieder erinnert. Die Handlung, die zur Zeit der Kreuzzüge spielt, stützt sich auf das berühmte „Lysistrata"-Motiv des Aristophanes und verwertet es im harmlosesten Sinne des Singspieles. Sie ist ein kurzweiliger Anlaß zu einer kurzweiligen Folge entzückend klingender und köstlich anmutiger Musikstücke. — Die einzige Opernnovität im Stadttheater war *„Mona Lisa"*. Man sah auch hier *Schillings*, den großen Könner, den Vornehmsten aus der Wagner-Gefolgschaft, nicht gern auf den Spuren effektsüchtiger Veristen, und je nach dem Verhältnis zu seinem früheren Schaffen erfuhr seine neue Oper eine mehr oder weniger freundliche kritische Ablehnung. Der Publikumserfolg scheint nicht von Dauer zu sein. Der Grund dafür liegt vor allem in den Schwächen des Buches, das mit ganz unhaltbaren Ansprüchen auf psychologische Wahrheit auftritt und nicht einmal so geschickt zurechtgezimmert ist, daß die gröberen Instinkte prompt darauf zu reagieren vermöchten. Direktor Dr. *Loewenfeld* hatte die Oper vorteilhaft inszeniert und seine besten Kräfte ins Treffen geführt, allen voran Frau *Drill*, die aus der Fülle eigener Impulse stark für die Titelrolle warb. Als musikalischer Leiter des Ganzen bewährte sich vortrefflich Kapellmeister *Meyrowitz*.

In der *Volksoper* erlebte Richard Batkas und *Leo Blechs „Alpenkönig und Menschenfeind"* seine hiesige Erstaufführung. Der Textverfasser hat das naiv-romantische und rührend lehrhafte Märchen von Raimund bühnenwirksam aufgearbeitet. Die vor etwa zwölf Jahren entstandene Musik ist mit volkstümlichen Elementen spezifisch österreichischer Prägung reich durchwirkt und kommt dem Bedürfnis nach behaglicher Gesangsmelodik und schlichtem Wohllaute in ähnlicher Weise wie die Opernkunst von Kienzl und Humperdinck entgegen. Aber auch die Gelegenheiten zur Entfaltung anspruchsvollerer musikalischer Mittel hat der virtuos instrumentierende Komponist charakteristisch ausgenützt. Trotz mancher illusionshemmender Vorkommnisse bei der Erstaufführung war *Leo Blech*, dem Kapellmeister Dr. *Prager* und den Vertretern der Hauptrollen ein starker Erfolg beschieden. **Robert Müller-Hartmann.**

Königsberger Musikbrief.

Unser früher so reich blühendes Musikleben wurde durch den Ausbruch des Krieges natürlich sehr schwer getroffen; nicht nur, daß es zu der Mitte September fälligen Eröffnung unserer Oper gar nicht kam (und bis jetzt auch noch nicht gekommen ist), auch Konzerte fanden zuerst sozusagen überhaupt nicht statt. So war der Winter 1914/15 in musikalischer Hinsicht der traurigste, den wir erlebt haben, und wenn nicht Prof. *Max Brode*, der Begründer und langjährige, hochgeschätzte Dirigent unserer großen Symphoniekonzerte, das zurückgebliebene Fähnlein der Orchestermusiker um sich versammelt und mit ihm unter Mitwirkung berufenster Solisten *(Schnabel, Claire Dux, Eddy Braun)* wenigstens drei Symphonieabende zustande gebracht, wenn nicht die Gebauhrschen *„Künstlerkonzerte"* drei Solistenabende arrangiert hätten, dann wär's um unser Musikleben gar arg bestellt gewesen.

In dieser Hinsicht hat sich nun erfreulicherweise viel gebessert. Prof. Brode verheißt uns in diesem Winter fünf Symphoniekonzerte, und die Gebauhrschen Künstlerkonzerte stellen diesmal sechs Abende in Aussicht.

Zwei Symphonie- und zwei Künstlerkonzerte haben bis jetzt stattgefunden. *Artur Schnabel*, ein besonderer Liebling unseres Publikums, kam zum ersten Symphoniekonzerte zu uns, das durchaus Beethoven gewidmet war. Neben dem G dur-Klavierkonzert spielte Schnabel die Sonate Fis dur op. 78, die „Wut über den verlorenen Groschen" und das allbekannte Andante in F dur; auch Prof. *Brode* wurde für die Aufführung der Ouvertüre zum Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus" und der ersten Symphonie gebührend gefeiert. Im zweiten Konzert wagte Brode sich schon an die dritte Symphonie F dur von Johannes Brahms, was bei uns in diesen Kriegszeiten etwas bedeuten will, wenn man die Schwierigkeiten bedenkt, die hier dem Schaffen und Zusammenhalten eines Orchesterkörpers entgegenstehen. Desto freudiger konnte man der Leistung zustimmen, denn der Dirigent hatte die wackere Schar seiner streichenden und blasenden Musici so vortrefflich einexerziert, daß Brahmsens „Dritte" eine sehr respektable Wiedergabe erfuhr. Solistin des Konzerts war *Elisabeth Boehm van Endert*, die vor allem mit einigen Volksliedern in Brahmsscher Bearbeitung wahrhaft entzückte.

Die Gebauhrschen Künstlerkonzerte eröffnete *Franz von Vecsey*, der Meistergeiger, der zu *Waldemar Liactowskis* Begleitung Paganinis barbarisch schweren „Hexentanz" und



„Liebes Mandl, wo ists Bandl."
(Mozarts Brief 281 in Schiedermairs Ausgabe.) Zeichnung von J. P. Lyser.
Aus Schiedermairs Ausgabe der Mozartschen Briefe (Verlag G. Müller, München).

mehrere andere kleine Sachen spielte, daneben aber auch mit klassischer Vollendung Tartinis Sonate „Der Teufelstriller" und Mendelssohns Violinkonzert — mit Klavierbegleitung (!) wiedergab. Warum?! — Einen hohen Genuß brachte uns das zweite Künstlerkonzert: Frau *Lula Mysz-Gmeiner* war mit ihrer jüngeren Schwester *Luise Gmeiner* gekommen und bereitete uns einige Stunden ungetrübtester Freude; mochte sie nun Brahms, Schumann oder Hugo Wolf singen, alles zeugte von ihrer beglückenden Kraft, uns die innerste Seele jedes Liedes mit verständnisvollstem Mitfühlen zu enthüllen. *Luise Gmeiner*, die Pianistin, zeigte mit der f moll-Sonate von Johannes Brahms sowie mit zwei Rhapsodien von Dohnányi, daß ihr technisches und vortragliches Können auf recht achtenswerter Stufe steht.

Neben diesen großen Abonnementskonzerten fanden natürlich auch Veranstaltungen statt, deren mehr lokale Bedeutung eine Erwähnung in dieser nur die großen Züge angebenden Uebersicht nicht angezeigt erscheinen läßt. Hinweisen will ich nur auf einen Abend, den zwei einheimische Künstler gaben, Frau *Paula Rabow-Wohlgemuth* (Sopran) und der Pianist Prof. *Ernst Grósz*. Während Frau Wohlgemuth mit ihrer feinen, recht schätzbaren Stimme unbekanntere Lieder von Brahms sang, machte uns Herr Grósz mit einer Klaviersonate des Ungarn Arpád Szendy bekannt, die unleugbare Vorzüge hat, wenn auch die melodische Potenz nicht sehr groß zu nennen ist.

Der Bußtag und der Totensonntag brachten recht viel Musik, erwähnen möchte ich nur die Aufführung des Mozartschen „Requiem" durch die *Singakademie* unter Prof. *Brode* im Dom und ein Konzert des Domorganisten *Walter Eschenbach*, der sich mit seinem Chor für eine mit Recht angezweifelte Kantate von Johann Sebastian Bach („Nach dir, Herr, verlanget mich") einsetzte. **Walter Schrenk.**



KUNST UND KÜNSTLER

— Generalmusikdirektor *Fritz Steinbach* ist an einem Herzleiden erkrankt; an ein künstlerisches Wirken soll für den Patienten vorläufig nicht zu denken sein.

— Prof. *Karl Klingler* ist aus dem Heeresdienst entlassen und nimmt seine künstlerische Tätigkeit von neuem auf.

— Der Prager Violinvirtuose *Rudolf Weinmann* ist nach Düsseldorf übergesiedelt, wo er eine Violinmeisterklasse am Brahms-Konservatorium übernahm.

— *Christian Sinding* vollendete am 11. Januar sein 60. Lebensjahr. Sinding ist in Deutschland besonders durch seine Lieder, aber auch durch Instrumentalmusik vorteilhaft bekannt geworden. Er ist in Kongberg in Norwegen geboren und hat seine Ausbildung in Deutschland erhalten. In den 70er Jahren besuchte er das Leipziger Konservatorium und lebt jetzt nach längerem Aufenthalte in München und Berlin in Christiania seinem Schaffen.

— *Jean Louis Nicodé* ist mit der Vollendung eines großen Werkes für Chor und Orchester beschäftigt, das eine Symbolisierung des Lebensjahrmarktes darstellen soll, aus dem sich der Idealist und Künstler immer wieder wegsehnt.

— „Kampf und Friede" nennt sich ein neues Werk für gemischten Chor, eine Singstimme, Orchester und Orgel von *Otto Taubmann.*

— Musikdirektor *Clemens Lemacher*, der seit 25 Jahren als Organist und Chorleiter an der katholischen Pfarrkirche St. Clemens in Solingen tätig ist, wurde vom Papst Benedikt XV. das Kreuz Pro ecclesia et pontifice in Gold verliehen.

— *Walter Soomer*, der seit Kriegsausbruch einen großen Teil seiner Einkünfte dem Roten Kreuz zugewendet hat, wurde vom Fürsten von Reuß die *Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft* am Kriegsbande verliehen.

— Hofkapellmeister *Pohlig* in Braunschweig erhielt den Titel Generalmusikdirektor und wurde als Oberleiter der Herzogl. Hofoper lebenslänglich angestellt.

— Als Direktor der Berner Musikschule an Stelle des verstorbenen Rudolf Kradolfer wurde *Dominik v. Reding*, langjähriger Lehrer der Anstalt, gewählt.

— Unser Mitarbeiter *Ernst Kunz* in Lenzburg arbeitet an einer Lustspieloper nach einer Novelle G. Kellers.

— *Heinz Thiessen* hat eine „Naturtrilogie" für Klavier op. 18, ein Septett op. 19, fünf Klavierstücke op. 21 vollendet, und eine dritte Symphonie op. 20 in Arbeit. Der Künstler hat seine zweite Symphonie „Stirb und Werde!" einer kürzenden formalen Bearbeitung unterzogen.

— *Max Reger* hat wiederum ein neues Werk erscheinen lassen. Es ist sein op. 135 a und bringt dreißig kleine Choralvorspiele für Orgel.

— Eine Oper „Der Thomaskantor", in deren Mittelpunkt Johann Sebastian Bach steht, wird von dem Dresdener Hofkapellmeister *Kurt Striegler* komponiert. Der Text stammt von dem Dresdener Schriftsteller F. A. Geisler.

— Von *Theodor Blumer* ist ein größeres Chorwerk „Kriegsgesang" (Männerchor und Orchester), Dichtung von Carl Hauptmann im Verlag von F. E. C. Leuckart in Leipzig erschienen.

— *Artur Bodansky* an der Metropolitan Opera in New York und *Egon Pollak* in Chicago finden als Dirigenten allgemeine Teilnahme. Die deutsche Kunst hat an ihnen berufene Stützen.

Zum Gedächtnis unserer Toten.

— In Stuttgart ist der Kammervirtuos *Rudolf Berthold*, Lehrer am Konservatorium für Musik, gestorben.

— Kaiserlicher Rat *Julius Steinberg*, der Nestor der Prager Tagesschriftsteller, ist im Alter von 75 Jahren gestorben. Er war bis zuletzt Redakteur der amtlichen Prager Zeitung und seit mehr als 40 Jahren Musikkritiker dieses Blattes.

— In einem englischen Konzentrationslager starb der Komponist populärer Werke *Gustav Wanda.*

— Im Alter von 64 Jahren starb in Marburg a. D. *Rudolf Wagner*, der sich besonders durch Chorwerke einen Namen gemacht hatte.

— In Warschau starb, 61 Jahre alt, am 21. Dezbr. v. J. *A. Raichmann*, der Begründer der Warschauer „Philharmonie" und ehemaliger Leiter der Warschauer Oper. Raichmann ist auch als Schriftsteller in die Oeffentlichkeit getreten und hat das „Musikalische Echo" ins Leben gerufen.

Erst- und Neuaufführungen.

— Die Uraufführung von *Reinhardts* Oper *„Der Gast des Königs"* in der Volksoper in Wien hatte einen freundlichen Erfolg.

— Die Wiener Volksoper hatte einen starken Erfolg mit der Uraufführung von *Foersters* Oper *„Marga"*.

— *Lehárs* „Sterngucker" hatte im Josephstädter Theater in *Wien* Erfolg. Warum auch nicht?

— Bartschs Schubert-Roman „Schwammerl" ist zu einem Singspiele *„Das Dreimädlerhaus"* umgearbeitet worden, zu dem *Heinrich Berté* Schubertsche Musik in unverantwortlicher Weise verwendete. Die für die Wiener Kunstzustände bezeichnende Neuheit fand im Raimund-Theater großen Beifall. Nun kommen wohl nach und nach alle großen Komponisten als Opernhelden zur Verwendung? Welch erhabene Aussicht!

— *Waldemar v. Baußnerns* neues Oktett für Klavier. Streicher und Bläser wurde in Berlin und Dresden mit großem Erfolg aufgeführt.

— *Otto Nicolais Zweite Symphonie*, die von dem ausgezeichneten Nicolai-Forscher G. R. Kruse schon in mehreren deutschen Städten erfolgreich aufgeführt worden ist, gelangte nun auch in Berlin unter der ruhig eingehenden Leitung Kruses zur Wiedergabe und erzielte dank ihres starken melodischen Kernes und ihrer echt romantischen Gefühlsinnigkeit viel Beifall, der zum großen Teil auch der Person des beliebten Forscher-Dirigenten, der nun 60 Jahre alt ist, galt. *A. N.*

— *„Bilder aus dem Leben Walters von der Vogelweide"*, ein neues Werk für Soli, Chor, großes Orchester und Orgel des Innsbrucker Komponisten und Kapellmeisters *Joseph Pembaur*, erwies sich bei der Uraufführung durch den Innsbrucker Musikverein als wirkungsvolles Tonwerk.

— In einem *Koblenzer Volkssymphoniekonzert* gelangte ein Werk *„Trutzmusik"* von *M. Anton* zur ersten Aufführung. Der in Straußschen Bahnen wandelnde junge Tondichter besitzt Talent; wie weit er sich durch die Dissonanzenflut zu abgeklärter Kunst durchringen wird, bleibt abzuwarten.

— Ein Klavierquartett in g moll von dem Haller Komponisten und Musikschriftsteller *Hans Kleemann* hat das Wille-Quartett zuerst gespielt.

— *Erich W. Korngold* hat zwei einaktige, zusammen den Abend füllende Opern vollendet, eine heitere: *„Der Ring des Polykrates"* (Mozart-Zeit) und eine tragische: *„Violanta"* (Renaissance-Zeit), deren gleichzeitige Uraufführungen die Hoftheater von München und Wien für den Monat März vorgesehen haben.

— In *Frankfurt* hatte Offenbachs vergessene Operette „Dorothea" in der Oper Erfolg. Ein Tanzspiel „Andersens Märchen" von *O. Nedbal* wurde von der maßgebenden Kritik nicht günstig beurteilt. Ein Tanzspiel, bei dem Andersen und Thorwaldsen sprechen und chinesisch sein sollende Musik erklingt, ist allerdings etwas reichlich selbst für unsere kuriose Zeit.

— Das Münchener Gärtnerplatztheater hat die Operette von *Karl Weinberger* „Drei arme Teufel" zur Uraufführung angenommen.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— *Albert Niemann* feierte am 15. Januar seinen 85. Geburtstag. Wer das Glück gehabt hat, diesen wirklichen und echten Meistersänger und unvergleichlichen, vielseitigen Menschendarsteller je auf der Bühne zu hören und zu sehen, wird seiner gedenken, solange er lebt. Tannhäuser, Lohengrin, Tristan — welche Fülle der Erinnerungen steigt da an Wagners Freund und Helfer auf! Aus der Brust, der übervollen, strömte sein Gesang, und tief zu Herzen ging er. Und niemals war es eitler Tenoristenklang, den der wahrhaft gottbegnadete Künstler bot: da war alles bis ins einzelnste durchdacht und durchfeilt, jeder Ton, jede Bewegung, jede Gebärde von charakteristischer Prägung. Schon manches Jahr lebt Niemann nun im Ruhestande; aber seiner bei jeder möglichen Gelegenheit immer wieder zu gedenken, ist eine Pflicht der Dankbarkeit.

— Von *Richard Strauß* hat man seit ein paar Wochen nichts mehr gehört, außer daß er an einer Oper „Die Frau ohne Schatten" arbeite. Da ist's natürlich höchste Zeit gewesen, daß die Welt etwas Näheres erfahre. Hofrat Dr. jur. A. Dillmann war es vergönnt, Strauß aus seinen neuesten Werke spielen zu hören, wie er in einem Aufsatze der M. N. N. mitteilt. Selbstredend weiß Herr Dr. Dillmann noch nicht, wie alles klingen wird, aber man kann annehmen usw. usw. Wieder die alte Geschichte: jetzt wird von Woche zu Woche ein Artikelchen in die Presse gegeben, die nötige Stimmung gemacht und so lange geschrieben und verherrlicht, bis der äußere Erfolg bombensicher ist. Man mag über Strauß, den Künstler, denken wie man will, aber die

Tamtam schlagenden Trabanten sollte er sich vom Halse schaffen. Was hilft uns auf der ersten Seite einer Zeitung das Ankämpfen gegen den vermaledeiten Amerikanismus, wenn wir ihn auf der zweiten in pessima forma in Tätigkeit sehen?

— Ein *unbekanntes Duett* in *W. A. Mozarts „Zauberflöte"* brachte die Hofoper in Dresden, wie die „N. Z. f. M." berichtet, zur Aufführung. Es ist von dem Biographen Lortzings, Georg Richard Kruse, in einer Partitur aus dem alten Theater an der Wien entdeckt und durch Prof. Lewicki vom Dresdener Mozart-Verein der Dresdener Oper zugänglich gemacht worden. Im „Dresdener Anzeiger" lesen wir darüber: „In der Mozart-Literatur wußte man seit langer Zeit von unveröffentlichten Stücken aus der Zauberflöte. Hat doch Schikaneder bei einer Aufführung des Werkes im Theater an der Wien im Jahre 1802 angezeigt, daß zwei hinterlassene Musikstücke Mozarts eingelegt würden. Das eine davon kann vielleicht das jetzt aufgeführte Duett in B dur zwischen Tamino und Papageno gewesen sein, in dem anderen vermutet man eine von Mozart verworfene Komposition des Duetts ‚Bei Männern, welche Liebe fühlen'. Das jetzt in der Hofoper zum ersten Male gesungene Duett fügt sich der Handlung gut ein. In der zweiten Szene des zweiten Aktes ermahnen die beiden Priester ihre Schutzbefohlenen zur Standhaftigkeit und verheißen Tamino zum Lohne den Besitz Paminas, dem Papageno ein Weibchen, das ihm genau gleicht. Mit der Mahnung ‚Bewahret euch vor Weibertücken' ziehen sie dann singend ab. Und nun regt sich in den Zurückgelassenen das Verlangen nach dem versprochenen süßen Lohn. In einem kleinen Rezitativ schmachtet Tamino: ‚Pamina, wo bist du?' und seufzt Papageno: ‚Ach Weibchen, wo bist du?' Dann vereinigen sich ihre Gefühle in einem Andante voll echter Mozartscher Feinheit. Wie das schmachtet und im Gedenken der versprochenen Frauen lieblich kost, erinnert an die Herzenstöne der Entführung. Dem Andante folgt ein Allegro, das in der Hauptsache dem Tamino vorbehalten ist. Es weist keine besonderen Eigenschaften auf und enthält bezeichnenderweise für Mozarts Nachgiebigkeit gegenüber Sängern auch eine Koloraturstelle. Zum Schluß vereinigen sich beide Stimmen wieder zu heimlich-schelmischen Schlußakkorden auf die Worte: Still, still, mit denen sie sich davonschleichen wollen. Da treten ihnen die drei Damen entgegen und das *G* des Quintettanfanges wirkt jetzt mit einer Macht, wie es nach der üblichen Prosa nie der Fall sein konnte."

— In der *Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger* (Ortsverband Hoftheater Dresden) wurde bekanntlich 1915 dieser Beschluß gefaßt: „Die Mitglieder der Hoftheater verpflichten sich, sofern sie der Aufforderung zur unentgeltlichen Mitwirkung bei Wohltätigkeitsveranstaltungen nachzukommen gewillt sind, die Veranstalter darauf aufmerksam zu machen, daß für jedes Mitglied hierfür der Betrag von 30 M. zugunsten der Wohlfahrtskassen der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger an den Lokalverband abzuliefern wären, unbeschadet einer etwaigen gesonderten Abgabe an die Pensionskassen der Hoftheater." Wie nun die Erfahrung gezeigt hat, ist diesem Beschlusse „in den allermeisten Fällen" (laut Mitteilung des Ortsausschusses) nicht gefolgt worden! Der Ortsausschuß hat daher die Einziehung der fällig werdenden Beträge beschlossen und mit der Durchführung dieser nötigen Maßregel den „Wirtschaftlichen Verband konzertierender Künstler" beauftragt.

— Herzog *Karl Eduard* von *Koburg-Gotha* hat die *Verträge* sämtlicher jetzt engagierten *Künstler* und Angestellten auf die Dauer von zwei Jahren unkündbar festgelegt.

— In der „Frankf. Ztg." veröffentlicht *Reinhard Weer* ein schönes Gedicht: *„Wir reiten"*.

Durch Kalkgebirg und Steppensand
Wir reiten auf und nieder
Und singen in dem fremden Land
Die altvertrauten Lieder,
Bald heimwehkrank, bald siegesfroh —
Es weint ein Mädchen, irgendwo,
Und bangt um unser Streiten —
Wir reiten.

Fragt keiner, wo man morgen weilt,
Gilt alles nur dem Heute,
Und alles Land, das wir durcheilt,
Wird unserm Heer zur Beute.
Am Abendhimmel lugt ein Stern —
Fern liegt die Heimat, weltenfern
In blauen Sehnsuchtsweiten —
Wir reiten.

— Vom 1. Januar 1916 ab erhalten sämtliche Mitglieder der *Leipziger Städtischen Theater* wieder ihr volles Gehalt.

— Ein Kammermusikabend des *Böhmischen Streichquartetts* in Berlin konnte nicht stattfinden, da wegen verschärfter Grenzmaßregeln den Herren ein Paßvisum verweigert wurde. Sollte die Nachricht den tatsächlichen Verhältnissen entsprechen, so wird sie berechtigtes Aufsehen erregen. Es handelt sich doch um österreichische Staatsangehörige!

— In *Lodz* ist ein Verband deutscher Männergesangvereine im Königreich Polen gegründet worden.

— In Ungarn (Budapest?) soll nach einem Beschlusse des ungarischen Episkopats eine Kirchenmusikschule begründet werden.

— *Der Schweizerische Musikpädagogische Verband* wird im April in Zürich seine diesjährigen Diplomprüfungen für Musiklehrer abhalten.

— Die *Kirchensynode* in *Basel* hat eine Kommission bestellt, zu prüfen, wie der Kirchengesang gehoben werden könnte. Möge die Kommission, meint dazu das Berner Schulblatt, keine neuen Einrichtungen schaffen, sondern danach trachten, bestehende Verhältnisse zu bessern. Würden alle Religionslehrer der Primar- und Mittelschule, auch die Herren Pfarrer, in jeder Religionsstunde je 5—10 Minuten zum Singen von Chorälen verwenden, so wäre die Frage kostenlos, ideal und unter Vertiefung des Religionsunterrichtes gelöst. *(Schw. M.-Ztg.)*

— Das *Hamburger Stadttheater* brachte zu Weihnachten „Carmen" in einer Neuinszenierung heraus, in der, wie die N. Z. f. M. meldet, die Oper ein stark verändertes Bild darbietet. Carmen selbst, sowie ihre Freundinnen und Genossen erscheinen nicht als Spanier, sondern als Zigeuner, José und Micaëla als Basken und nur Escamillo und die anderen Staffagepersonen als Spanier. Das Ballett in der Schenke des zweiten Aktes wird ein naturgemäßer Zigeunertanz. In der neuen Inszenierung wird die ganze Oper psychologisch glaubhafter. Die Bühnenbilder wurden zu einem wahren Farbengemisch. Das Flimmern der Luft in der Gluthitze des spanischen Mittags glaubte man greifbar vor sich zu sehen.

— *Was ist ein Orchester?* Diese Frage hat der Rentenausschuß in Berlin vom Standpunkte der Angestelltenversicherung aus jetzt entschieden: es genügt, wenn drei Musiker unter gemeinsamer musikalischer Leitung zusammenwirken, wobei der Leiter eine im Orchester vertretene Stimme mitspielen darf.

— In einer Morgenunterhaltung im *Frankfurter Schauspielhause* sprach Bruno Türschmann einige Gesänge der Odyssee, die begleitende Musik war von Prof. Gustav Schreck. Es wird immer schöner. Man sieht Herrn und Frau Snob sitzen, ergriffen lauschen, und hört sie ein begeistertes „Wie interessant" äußern.

— Die *Londoner Bechstein-Hall* ist geschlossen worden, trotzdem alle Einnahmen aus ihrem Betriebe in England blieben. Wenn die Hansnarren in England folgerichtig handeln würden, müßten sie noch manches andere Unternehmen mit deutschem Namen schließen.

— Eine *Shakespeare-Jubiläums-Ausstellung* bereitet die Musikabteilung der *Kongreßbibliothek* in Washington vor. Sie wird hauptsächlich aus Handschriften und Erstdrucken von Kompositionen, die mit Shakespeares Werken im Zusammenhang stehen, bestehen.

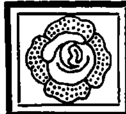
* * *

Die **Musikbeilage zu Heft 9** bringt eine Schöpfung, die nicht ohne weiteres verständlich ist. *Gustav Lewin* hat mit seinem Aufbruch zur Schlacht ein Werk geschaffen, das gesättigt ist mit wechselnden und feinen Stimmungen, für die er einen reichen harmonischen Grund geschaffen hat, den man sich vor allen Dingen zuerst klar zu machen haben wird, ehe man an die Singstimme herantritt, die ihrerseits sich nicht selbständig ausbreitet. Den Grund dafür wird man aus der Psychologie des Stückes unschwer entnehmen können: sie ergibt sich dem, der die schöne Dichtung von *Martin Boelitz* aufmerksam und laut spricht, von selbst.

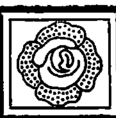
An unsere Mitarbeiter

richten wir das *dringende Ersuchen, Kritiken über einzelne Konzerte* nur dann einschicken zu wollen, wenn diese wichtige *Uraufführungen* gebracht haben. Der gleiche Wunsch sei auch gegenüber den Einsendern aus dem Felde ausgesprochen: so gerne wir ja jede Nachricht von friedlichen Künstlertaten abdruckten, so geht das doch mit Rücksicht auf den jetzt stark beschränkten Umfang der N. M.-Z. nicht an. Zusammenfassenden, kurz gehaltenen Berichten wollen wir nach Möglichkeit gerne Raum geben.

Die Schriftleitung der N. M.-Z.



Roman-Beilage der Neuen Musik-Zeitung



Schicksal.

Roman von LIZZIE LANDAU.

(Fortsetzung.)



Dabei war Gerda täglich mit Ralph zusammen, seit jenem Konzert holte er sie auch des Morgens ab, so daß sie zwei gemeinschaftliche Gänge hatten, aber was sie hoffte, geschah nicht und sie verging schier. — Liebt er mich? fragte sie sich den ganzen Tag: sie verblödete an dieser Frage, ging an ihr zugrunde und vermochte sie weder von sich zu weisen noch zu lösen.

Sie war traumseliger als sonst, kaum daß sie ihren gewohnten Pflichten nachkommen konnte. Blaß wurde sie und spitz, die Ränder unter den unnatürlich großen Augen sprachen von durchwachten Nächten, die vibrierenden Nasenflügel von durchsehnten Tagen . . .

Frau v. Hilgers betrachtete sie kopfschüttelnd: „Aber Kind, Kind, was ist denn nur mit Ihnen geschehen, ich glaube gar, das Musikstudium bekommt Ihnen nicht."

Und Ralph? Für ihn war die Bekanntschaft mit Gerda ein liebliches Erleben, ihre gedankenreiche Seele erschloß sich ihm wie eine Blume, und er freute sich an ihr, ohne daß seine Sinne daran teilhatten. Nicht daß er wissentlich ein Unrecht beging, er kam ihr so unbefangen und kameradschaftlich entgegen wie ein lieber Freund dem anderen.

„Das ist ja gerade das Schöne am Studentenleben," sagte er eines Tages aus seinen Gedanken heraus, ohne jeden Zusammenhang.

„Was ist schön?" Gerda fragte es mit einem heimlichen Beben, denn sie wartete, wartete immer.

„Daß man so harmlos beisammen sein kann, wie zwei gute Studiengenossen; in Berlin wäre das undenkbar!"

Keine Antwort. — Gerda fühlte plötzlich, wie sich der Winternebel auf ihren Atem legte, wie er einzudringen schien bis in die feinsten Fasern ihres Lebensnervs . . . Keinen Laut konnte sie über ihre Lippen bringen. — Ralph streifte sie mit einem kurzen scharfen Blicke, und er wurde wissend an den qualvoll geöffneten Mädchenaugen . . .

So schwiegen sie beide, denn jedes mußte an seiner eigenen Erkenntnis zehren, und Gerdas Erkenntnis war die schwerere, so unermeßlich schwer, daß sie glaubte, unter der Last zusammenzubrechen.

Vor dem Konservatorium blieben sie stehen, sahen sich mit einem scheuen Blick in die Augen, reichten sich nicht die Hand und sagten sich nichts . . .

Das waren peinvolle Tage, die jetzt folgten, diese bleigrauen Dezembertage: Tage der Dumpfheit, Tage der Leere und der Verzweiflung. Und sie flohen sich, ein jedes einer heimlichen Sünde bewußt.

Wie war jetzt der Weg nach der Musikschule still und öde, die Bäume so hart und drohend in ihrer Kahlheit, die Luft so bitter, der Wind so scharf . . .

Und die Musik? Gerda gestaltete die Triller stahlhart, der singende Ton glich einer kranken weißen Blüte, von herrlichen Farben war nichts mehr zu spüren und Bach erschien ihr ein unerbittlicher Richter . . .

Des Nachts träumte sie von unergründlich blauen Augen, von einem versonnenen Lächeln, das weich auf gütigen Lippen lag; sie träumte von linden Liebkosungen und ein unaussprechliches Glück verströmte sich in ihrem Wesen. Aber der nächste Tag war wiederum eisenfarben und klanglos! Bisweilen hätte sie ihr Instrument zerschlagen mögen, ihre Bettlaken zerbeißen, sich selber verderben, denn eine solche Wucht des Schmerzes hatte sie noch nie getragen. „Und wenn er jetzt käme, ich könnte nicht widerstehen, trotzdem er mich verschmäht hat," stöhnte sie. — Aber er kam lange nicht, weil ihm der Mut fehlte. So gingen sie aneinander vorbei wie zwei, die sich nicht kennen. —

Da stand er einmal vor ihr, ergriff ihre Hand und sagte in seinem gedämpften Tonfall: „Zürnen Sie nicht, ich wollte Ihnen weiß Gott nur Studiengefährte sein, einer, der das Schöne mit Ihnen fühlt, mit dem Sie alles besprechen können. Ich war ganz ehrlich in meinem Empfinden." — Keine Antwort. — „Sagen Sie mir, daß Sie mir nicht zürnen!" dringlich zitterte die Bitte auf seinen Lippen. „Ich habe noch nie ein Mädchen unglücklich gemacht, und Sie sollen nicht die Erste sein, Sie nicht!" Jetzt drückte er die Hand, die er noch immer hielt — und Gerda erwiderte unbewußt den Druck und fragte:

„Warum?" — „Weil ich Sie doch schätze!"

Da riß sie sich mit dem Ausdrucke des unaussprechlichsten Jammers los . . .

Das war das letzte, was sie von ihm gesehen. Tags darauf war er verschwunden; er wäre in seine Heimatsstadt zurückgefahren und würde nicht wiederkehren, erzählte man sich. „Merkwürdig war er ja immer!" Gerda, die über ihrer Harmonieaufgabe gebeugt dasaß, lauschte mit schmerzhafter Begier, aber seine Kameraden verrieten nichts weiter. Das Thema war für sie erledigt. —

Und nun kam der Heimweg, sie vermochte sich kaum bis zur Schulstraße zu schleppen, so krank und schwach fühlte sie sich; ihr heutiges Elend war mit dem gestrigen gar nicht zu vergleichen: gestern war er noch in derselben Stadt, atmete dieselbe Luft ein, sie wußte, daß sie ihn sehen würde, ihm immer begegnen konnte — heute war alles zu Ende — und sie hatte ihn verjagt mit ihrer Leidenschaft, verscheucht hatte sie ihn. — Jetzt erst fühlte sie seine sinnige Uebersinnlichkeit, die es nie über einen warmen Blick und einen Händedruck hinausbrachte. Und so wäre es weiter gegangen, köstlich und lind, wenn nicht ihre Begehrlichkeit alles verbrannt hätte. —

„Mir ist so schlecht, ich möchte nicht essen kommen," gestand Gerda in der Pension.

„Bleiben Sie nur ruhig den ganzen Tag liegen, mein Kind, morgen ist Sonntag, übermorgen reisen Sie, da müssen Sie gesund sein," war die Antwort.

Mechanisch entkleidete sich Gerda, zog ihr schlichtes Nachtgewand an und legte sich hin; von den Speisen, die ihr gebracht wurden, vermochte sie keine zu genießen — sie weinte, bis sie nicht mehr weinen konnte, dann fing sie an, über die vergangenen Monate nachzudenken und sah, wie sie von ihrem eigentlichen Ziele abgewichen war. Allerdings hatte sie viel gelernt, aber wie hatte sich ihr Ideenkomplex gewandelt: früher war die Musik der Mittelpunkt ihres Lebens gewesen, jetzt bildete Ralph den Hauptinhalt ihres Wünschens und Denkens. Ihr ständiges Sehnen hatte sie abseits geführt von ihrem Interessenkreise, von allem, was ihr lieb und nah sein sollte. Mit ihrer Pensionsmutter hatte sie kein vertrauliches Gespräch mehr geführt, die anderen Mädchen waren ihr fremd geblieben; um ihren Gedanken nachzuhängen, hatte sie sich in letzter Zeit des Abends sofort zurückgezogen, auch Hilde Stechow, ihre talentvolle kleine Freundin vollständig vernachlässigt. — Sie hatte das Gefühl, von einer Hauptstraße in lauter Nebengäßchen geraten zu sein, aus denen es ihr schwer fallen würde, heraus- und ihren ursprünglichen Weg wiederzufinden.

Und trotzdem war es der Weg, den sie sich selbst vorgezeichnet hatte, weil er ihr so weit und licht dünkte und unermeßliche Fernen zu öffnen schien . . .

Sie mußte zurück, koste es, was es wolle! Sie schwor sich, daß sie nichts mehr von ihren Pflichten abhalten sollte. Sie würde sich vor äußeren Einflüssen verschließen, keine Neigungen, keine Freundschaften durften lähmend auf sie wirken, sie mußte Rettung finden vor ihrer eigenen Armseligkeit. Das gelobte sich Gerda. Ganz erschöpft von dem vielen Denken und Brüten drehte sie ihr Gesicht der Wand zu und versuchte einzuschlafen; aber eine fieberhafte Erregung ließ sie nicht zur Ruhe kommen: immer wieder zählte sie die geblümten Muster auf der weißen Wandfläche und dazwischen sah sie Ralph, fühlte die Macht seiner Augen, empfand auf ihren Lippen das Brennen von nie erhaltenen Küssen. — Verzweifelt wand sie sich hin und her; wie lange sie gelegen, wußte sie nicht, als sie plötzlich Glocken läuten hörte; sie sprang auf und sah, daß es mittlerweile dunkel geworden. Das war die Thomaskirche und die anderen Glocken antworteten ihr. Damit kündigten sie den kommenden Sonntag an. Gerda trat an das Fenster und lehnte ihren Kopf an die kalten Scheiben. Still und klar lag alles — sie blickte in das gefrorene Schweigen hinaus.

Schnee war noch nicht gefallen, aber seit gestern starker Frost eingetreten, die reifbetreßten Bäume schimmerten. Stille und Glockenläuten brachten ihr ein wenig Ruhe. Sie rückte sich einen Stuhl ans Fenster heran, dort hing ein großer Eiszapfen: selten groß war er, der glitzerte und blitzte im Laternenlicht. „Wenn er jemandem auf den Kopf fiele, könnte er ihn umbringen," dachte Gerda, und dieser Gedanke wurde fast zur Zwangsvorstellung, gespannt schaute sie auf den riesigen funkelnden Eiszapfen: durch seine Größe und das stetige Flimmern wurde er ihr zu einer kalten, erbarmungslos grausamen Macht — und er schillerte weiter . . .

Jetzt klopfte es und auf ihr zaghaftes „Herein" betrat Ellen Rhodius mit einem Teebrett das Zimmer: „Fräulein Weigert, Sie müssen jetzt etwas zu sich nehmen!" sagte sie freundlich, aber bestimmt. „Schnell, ziehen Sie Ihren Schlafrock an, während ich das Tischlein decke." Gerda gehorchte, ordnete rasch ihr Haar und trat dann zu Ellen, die derweil

das Teebrett hingesetzt, das elektrische Licht angedreht hatte und jetzt mit flinken Händen ein hübsches Tischtuch über den Tisch breitete, sodann nahm sie das geschmackvolle Teegeschirr vom Tablett herunter und stellte es auf. „Nun hole ich meinen Kessel, klingle dem Mädchen, das uns kalte Platten bringen soll und dann kann es losgehen!“ Sie verschwand, um sofort mit einem kupfernen Teekessel wieder zu erscheinen. — Wer hätte noch nicht den Reiz des brodelnden Teekessels empfunden? Zart und einschmeichelnd wie ein Kindermärchen ist seine Weise: „Es war einmal,“ steigt aus dem feinen staubähnlichen Dampf auf und umkost wie ein liebliches Gerank die dankbaren Sinne. Und erst der goldbraune Trank selber! Er ist holder denn Lethe, er umnebelt leise den Geist, ohne ihn abzustumpfen, er macht ihn warm und leicht und das Herz zugänglich. Also geschah es mit Gerda; nach der zweiten Schale wurde ihr so traulich zumute, daß ihr Herz überfloß und sie vertraute sich der verständnisvollen Gefährtin an, breitete furchtlos ihr ganzes Mädchenweh vor ihr aus — das lag nun da, still und schauernd.

Ellen tat das Beste, sie schwieg, und ein feines Lächeln glitt über ihre ernsten Züge, während Gerda redete und redete; sie konnte sich gar nicht genug tun an Offenheit und Selbstvorwürfen; sie schien ganz vergessen zu haben, daß Ellen ihr eigentlich fremd war — und sie entwarf ein feines, liebendes Bild von Ralph, nicht in glühenden Farben, sondern in zärtlichen, weichen Tönen, dann brach ihr Jammer durch und Ellen versuchte sie zu trösten, obgleich sie wußte, daß zunächst für das junge Leid kein Trost war, doch die herzliche Zusprache, die Nachwirkung des Tees und die Gemütlichkeit des freundlich erleuchteten Zimmerchens beruhigten sie und als die beiden Mädchen voneinander schieden, war Gerdas Stimmung eine hoffnungsvollere, dann kam die Nacht und mit ihr die Ruhe.

Die Sonntagsglocken erweckten sie aus einem tiefen, traumlosen Schlummer. Sie lief ans Fenster und blickte in den klaren Wintermorgen hinaus. Schnee lag noch nicht, aber der schimmernde Reif machte alles festlich erscheinen und der riesige Eiszapfen hing noch immer oberhalb des Fensterkreuzes, doch heute konnte er ihr nichts anhaben mit seinem grausamen Glanz, denn die ganze Welt funkelte schon weihnachtlich.

Gerda machte sich bereit, es war goldener Sonntag und die Pensionärinnen hatten verabredet, zusammen auszugehen, um Frau v. Hilgers Weihnachtsgaben zu besorgen, die sie ihr am heutigen Abend aufbauen wollten — da sie fast alle heimreisten, hielten sie gewöhnlich eine kleine Vorfeier ab, die heute durch den musikalischen Sonntagabend doppelt festlich zu werden versprach. Die Bescherung sollte vor Tisch stattfinden, um die Kunstgenüsse nicht zu kürzen. Die Aussicht auf die fröhlichen Vorbereitungen dämmten Gerdas Kummer etwas zurück.

Es ist etwas Urbeglückendes um das Kaufen der Weihnachtsgaben, solche sind zu bedauern, die das feine Trachten, ihrer Mitmenschen Wünsche zu erraten, noch nicht an sich erprobten.

Auch Frau v. Hilgers hatte ihre Schutzbefohlenen mit kleinen Aufmerksamkeiten bedacht. Der Tisch war mit Tannenreisern, Stechpalmen und Mistelzweigen geschmückt und über allem lag ein Schimmer echter Weihnachtsfreude! Der klingende Teil der Feier erhöhte die Weihe des Abends, bis ein Lied den zeitweiligen Frohsinn Gerdas umwölkte; nach einigen Weihnachtsgesängen intonierte Ellens weicher Alt: „Der Tag ist nicht mehr heiter, so liebreich gar nicht mehr!“ Es ist kein Festlied, und Ellen hätte wohl selber nicht sagen können, warum es ihr einfiel, vermutlich, weil es ihr besonders gut lag; jedenfalls stürzten Gerda während des Gesanges die hellen Tränen aus den Augen. Die anderen sahen zartfühlend über ihren Gefühlsausbruch hinweg, aber sie konnte sich nicht wieder fassen, und als es dann klingelte und ihr ein Bote ein Büchlein übergab: „Gedanken berühmter Musiker“ von La Mara: „Eine bescheidene Weihnachtsgabe Ihrer treuen Hilde Stechow“ war sie vollends auseinander.

Gerdas Heiterkeit war dahin — Ellens Lied war wie ein Schatten über ihre Seele gezogen, und Hildes Gabe hinterließ ihr den Stachel der Reue . . .

Elftes Kapitel.

Und nun war Gerda wieder in der Tiergartenstraße. Ganz traumhaft kam es ihr vor, in ihrem eigenen Zimmer zu sein und ihr altes und neues Leben verschmolzen ineinander. Sie sah ihr Daheim mit anderen Augen an, obwohl sich dort nichts geändert hatte. Und der leise, fast unmerkliche Duft des Wohllebens, der auf der Villa lag und den die Pension natürlich entbehrte, berührte sie vertraut.

Ihre Schwestern begrüßten sie mit großer Freude, ebenso ihre Pflegemutter, die sie wie ein verlorenes Kind betrachtete. Der Groll ihres Onkels hatte sich indessen nicht gelegt. Keiner ihrer Angehörigen erriet, daß ihr in Leipzig Trauriges widerfahren war. Und doch war es Gerda recht wohl anzusehen, daß sie um eine Erfahrung reicher geworden. Sie hatte sich sichtlich entwickelt, ihre Augen glänzten weicher, der Mund war etwas sinnlicher geworden und sein kindlich verträumter Ausdruck geschwunden. Ein erfahrener Beobachter hätte ihrem ganzen Wesen angemerkt, daß ihr der Liebe erstes Kapitel nicht mehr unbekannt war.

Am Nachmittag ihrer Ankunft erschien Sophie, um sie freudestrahlend zu begrüßen; sie war diejenige, die etwas Fremdes an Gerda bemerkte. Die Freundschaft schärft die Augen.

„Du bist so anders,“ sagte sie erstaunt, „als ob du etwas erlebt hättest,“ setzte sie hinzu.

Gerda errötete. „Das macht die vollkommene Selbständigkeit, das ernste Studium; wenn man ein bestimmtes Ziel hat, so entwickelt man sich anders, weil die ganze Energie sich auf den einen Punkt konzentriert.“

„Das ist wahr,“ und darauf kam Sophie unvermittelt von ihrem Leben zu sprechen. Einige Vorträge und Stunden und viel Gesellschaften, zuweilen aber auch Theater und Konzerte. Das alles kam Gerda so unendlich klein und nichtig vor: Sophie war doch eine Treibhauspflanze, sorgfältig erzogen, ohne einen eigenen Gedanken in ihrem gutfrisierten Köpfchen zu haben.

Plötzlich aber verschönten sich ihre hübschen Züge — ihre dunkelblauen Augen wurden feucht und glänzend und leise sagte sie mit einem unendlich glücklichen Ausdruck: „Du, Gerda, ich bin verlobt, wir lieben uns unbeschreiblich, müssen aber noch ein ganzes Jahr mit dem Heiraten warten. Ach, Gerda, ich bin ja so glücklich“ . . . Wortlos zog Gerda die Freundin in ihre Arme, sie wußte nicht, warum sie diese reine junge Liebe so übermannte, jedenfalls fing sie plötzlich bitterlich an zu weinen.

„Gerdachen, was ist dir denn?“ rief Sophie erschrocken, da kam ihr wiederum der Instinkt der Liebenden und der Freundin zu Hilfe, zart und behutsam, aber dennoch bestimmt flüsterte sie: „Du liebst ja auch, das habe ich gleich gefühlt!“

Einen Augenblick stand Gerda wie angewurzelt, dann sagte sie mit rauher Stimme: „Sophie, du darfst mich nie mehr danach fragen, erstens ist gar nichts gewesen und zweitens liebe ich nicht mehr; kein Mensch in Berlin wird je etwas davon erfahren.“

Eine Verlegenheitspause entstand. Gerda ging ans Fenster und trommelte nervös an den Scheiben herum; Sophie nestelte unruhig an ihrer Uhrkette, dann sah sie die Freundin begütigend an und erzählte von den früheren Schulgefährtinnen und Lehrern.

„Wir müssen sie alle einmal aufsuchen, ich möchte ihnen beweisen, daß die Musik doch nicht nachteilig auf meine Gehirntätigkeit gewirkt hat,“ bemerkte Gerda.

„Gewiß, das können wir tun,“ pflichtete Sophie willig bei, „und dann mußt du morgen unbedingt zu mir kommen, damit ich dich mit Rudi bekannt machen kann.“ Ein zartes Rot färbte ihre Wangen, jetzt bemerkte Gerda erst, daß ein Smaragdring an Sophies schlankem Finger glänzte.

Die Ferien vergingen merkwürdig rasch, trotzdem Gerda nur drei Stunden täglich übte, um sich ihren Angehörigen widmen zu können. — Anna ahnte nicht, daß ihr das Mädchen damit ein großes Opfer brachte; sich nicht unaufhörlich beschäftigen zu dürfen, war Gerda geradezu qualvoll. — Sie konnte nicht, wie so viele andere Menschenkinder müßig sein, dann kamen ihr schwere Gedanken, die mühsam niedergehaltene Furcht vor dem Leben überfiel sie wieder wie ein freigelassener Feind und knechtete sie unbarmherzig.

In diesen Tagen lernte sie auch Sophies Verlobten kennen; Rudolf Banz war ein junger frischer Mensch mit gescheiten Augen und warmem Lächeln. Wie schön mußte es sein, einen solchen Halt im Leben zu haben. Gerda seufzte und als sie sah, wie sich das Brautpaar in einer stillen Ecke küßte, wendete sie sich mit feuchten Augen ab. Ihr schien, als würde ihr Lebensschiff nie im sicheren Hafen landen. Diese Empfindung verschärfte sich am Silvesterabend, als sie die einzige war, die beim Bleigießen einen unförmigen Klumpen aufzuweisen hatte.

„Deine Zukunft ist verschleiert,“ bemerkte Else, ihre jüngste Schwester feierlich.

Dieser kindische Ausspruch erschütterte Gerda; eine unerklärliche Angst befiel sie und verfolgte sie noch im Bett. Der ungewohnte Punschgenuß hinderte sie am Einschlafen — ruhelos warf sie sich hin und her, von einem nervösen Schüttelfrost gepeinigt, ihr Herz pochte in großen, unruhigen Schlägen. Sie konnte es nicht mehr aushalten, schweißgebadet erhob sie sich, die Bettlampe brannte schon eine geraume Zeit, ohne sie jedoch von den Zwangsvorstellungen befreien zu können und so durchmaß sie jetzt ihr Zimmerchen mit leisen ängstlichen Schritten. Ihr bisheriges Leben entrollte sich vor ihrem geistigen Auge. (Fortsetzung folgt.)

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel, Stuttgart. Schluß des Blattes am 22. Jan. Ausgabe dieses Heftes am 8. Febr., des nächsten Heftes am 17. Februar.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

Prof. Dr. L. G. in B. Es ist leider so, wie ich schrieb und wie Ihnen jeder, der mit den Verhältnissen vertraut ist, bestätigen wird. Wer nicht zum Ringe der Anerkannten gehört, kann schreiben, was er mag: es wird nicht an den maßgebenden Stellen aufgeführt, falls ihm nicht ein Zufall hilft. Ueber das Presse-Trabantenwesen äußere ich mich an anderer Stelle dieses Heftes. Besten Dank!

W. L. in B. Mir ist die Schrift erst kürzlich in die Hände geraten. Sie werden in einem der nächsten Hefte eine Abhandlung finden. Sie haben recht, das sind kuriose Heilige! Im Grunde genommen ist's beim Liede wie beim Musikdrama: immer der Kampf darum, was überwiegen solle, Musik oder Dichtung. Man muß denen, welche leugnen, daß die Musik in erster Linie ihre eigenen, ihre eingeborenen Gesetze zu befolgen hat, von Zeit zu Zeit eines auf den Kopf geben, damit sie nicht gar zu viel Unfug anstiften.

K. K. in St. Aber weshalb fragen Sie denn bei uns an? Das ist doch Sache des Musikalienhändlers, nicht die unserige.

Neue Musikalien.

(Spätere Besprechung vorbehalten.)

Klaviermusik.

Herforth, C.: Um Freiheit und Vaterland. Huldigungsmarsch 1.80 M. Verlag Aurora, Friedewald-Dresden.

Klose, Fr.: Ilsebill. Das Märlein von dem Fischer und seiner Frau. Eine dramatische Symphonie, Gedicht von H. Hoffmann, vollständiger Klavierauszug v. R. Louis. 18 M. Dreimaskenverlag, Berlin.

Bücher.

Schiegg, A.: Theorie u. Praxis der Stimmerziehung im Schulgesangunterricht mit Anhang: Einführung in das Treffsingen, geb. 2 M. R. Oldenbourg, München.

Riemann, H.: Musikgeschichte in Beispielen. In drei Teilen geheftet 11 M., in einem Band gebunden 12.50 M. Alfred Kröner, Verlag, Leipzig.

Klassiker der Tonkunst, herausgegeben von Prof. Ad. Prosnitz, Prof. J. Epstein u. a. hervorragenden Musikern. Auswahl der besten Klavierwerke von: Joh. Seb. Bach, L. van Beethoven, Fr. Chopin, G. Fr. Händel, Jos. Haydn, F. Mendelssohn-Bartholdy, C. M. von Weber, W. A. Mozart, Fr. Schubert, R. Schumann. In Prachtband à 6 M. Universal-Edition, Wien.

Pembaur d. J., Joseph: Ludwig v. Beethovens Sonaten op. 31 No. 2 und op. 57. Wunderhorn-Verlag, München.



Verantwortl. Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck u. Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1916 Heft 10

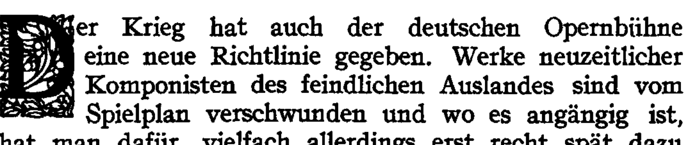
Preis des Jahrgangs (Oktober 1915 bis September 1916) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Historische Opernabende.

Von ALFRED MELLO (Dresden).



Der Krieg hat auch der deutschen Opernbühne eine neue Richtlinie gegeben. Werke neuzeitlicher Komponisten des feindlichen Auslandes sind vom Spielplan verschwunden und wo es angängig ist, hat man dafür, vielfach allerdings erst recht spät dazu veranlaßt, dem deutschen Opernkomponisten der Gegenwart Gehör verschafft. Aber gerade unsere großen Opernbühnen sind in der Ausgestaltung des Spielplans durch die Kriegsverhältnisse beengt. Einberufungen erster Sanges- und Orchesterkräfte, ebenso der bühnentechnischen Mit- und Hilfsarbeiter bringen vielfache Schwierigkeiten mit sich, die eine Innehaltung des Spielplans in der früheren vielseitigen Art nicht mehr möglich machen. So haben die Spielleiter unserer Opernbühnen auch einen gewissen Kriegszustand zu verzeichnen, der ihnen manche harte Prüfung auferlegt, um die künstlerischen Leistungen auf der gleichen Höhe wie bisher zu erhalten.

Neue Opern sind im Verlaufe des Krieges verhältnismäßig wenig aufgeführt worden. Dafür gab man bekannte Werke in guten Neueinstudierungen oder man pflegte die gute alte Zeit der Tonkunst vergangener Jahrhunderte in der Form der leichtflüssigen, gefälligen Spieloper. Es gebührt der *Dresdner Hofoper* das Verdienst dieser Pflege der Tonkunst während der Kriegszeit neue Freunde gewonnen zu haben. Man war hierbei nicht streng darauf bedacht, ausschließlich die deutsche Muse zu pflegen, sondern wußte auch den Wert der alt-italienischen Oper in Pergoleses köstlicher Musik zur „Magd als Herrin" zu würdigen. Diese in Dresden eingeführten *Historischen Opernabende*, deren es bisher drei an der Zahl gab, brachten außerdem Werke musikalischer Kleinkunst von Johann Adam Hiller, Joseph Haydn, Mozart, Weber und Lortzing. Der Erfolg war ein echter, beifallsfreudiger. Man fühlte, daß viel zu lange verborgen gewesene musikalische Schönheiten neu gegeben wurden, damit sie jetzt in weiterer Pflege beachtet werden.

Diese durch die Dresdner Königl. Oper eingeführten Historischen Opernabende bedeuten eine schätzenswerte Bereicherung des Spielplans. Der Musikhistoriker wie auch der nur Musikgenießende kommen dabei auf ihre Rechnung. Gleichzeitig ist uns aber auch deutsche Kunst aus früherer Zeit neu erstanden. Werke, die verstaubt im Opernarchiv ihr Siebenschläferdasein fristeten, sie erscheinen jetzt als eine Fundgrube köstlicher Musik. Das besondere Verdienst dieser Opernabende soll es sein, daß sie unser deutsches Volk von der zerfressenden Lauge des Gassenhauers befreien; daß sie deutsche Kunst dem deutschen Volke geben. Volkstümlich sollen darum diese historischen Opernabende werden. In Dresden hat man auch den verheißungsvollen Anfang gemacht, solche Opernabende als Schülervorstellungen einzuführen. Ihr deutschen Theaterdirektoren, jetzt ist es an der Zeit, in gleicher Weise dem Deutschtum in der Musik weitere Erfolge zu schaffen. Unsere Provinzbühnen sind durch die Einführung dieser Opernabende mancher Sorge überhoben wegen der „großen" Oper, die unbedingt gegeben werden muß. Recht empfehlenswert ist es auch, in der Tagespresse die historische Bedeutung der aufzuführenden Werke und das Wesen ihrer Musik vorher zu erläutern. Die Monatsoper so mancher unserer Provinzbühnen muß als unbedingt wichtigste Neuheit mindestens eine Aufführung der „Walküre" herausbringen. Sie ist aber auch oft danach! Das Orchester auf 30 Musiker erhöht, mehr gehen ja in den Orchesterraum nicht hinein bei drangvoll fürchterlicher Enge, Proben über Proben, Schwierigkeiten des Szenenaufbaues usw. Aber die „Walküre" wurde eben geschaffen und das Publikum hatte seine Sensation. Die Bürger in X. konnten stolz erzählen: bei uns gibt man auch die „Walküre"! Eine meist genau so künstlerische Verballhornung, als wenn man eine Kavalleriemusik mit ihren Blasinstrumenten das Lohengrinvorspiel abquälen hört. Wie anders stehen den kleineren Bühnen, die auch Monatsoper haben, diese Historischen Opernabende zu Gesicht! Keinerlei Szenenschwierigkeiten sind zu überwinden und die Sangeskräfte der Monatsoper werden hierbei ganz anders abschneiden als wenn sie schwierige Rollen aus Wagneropern darstellen müssen. So kann dem Opernbesucher eine künstlerisch wertvolle Vorstellung geboten werden, die noch gleichsam den Reiz der Neuheit für sich hat. Es wäre verfehlt, wollte die Spielleitung diese Werke mit einer prunkhaften Ausstattung überladen, dafür achte sie auf gute schauspielerische Darstellung. Ehemals hat man diese historischen Opern und Singspiele nur auf kleineren Bühnen und mit wenigen Orchesterkräften aufführen können. Darum heißt es für die Spielleitung solche Opern historisch getreu und in einfacher Art zur Aufführung zu bringen, wobei das künstlerische Empfinden in der gesamten Aufführung gleichfalls zur Geltung kommen muß. Große Opernbühnen vermögen sich, wie in Dresden geschehen, den kleineren

Bühnenrahmen durch einen entsprechenden Einbau zu verschaffen.

Unsere Altmeister der Tonkunst haben sich von jeher gerne mit der Komposition des Singspiels oder der Spieloper beschäftigt. Teils wurde die Musik dazu nach gegebenen Textworten bestellt, das gab eine willkommene Erhöhung des oft recht schmalen Einkommens, teils aber war es ihnen selbst eine Erholung nach der Beschäftigung mit größeren Werken auch der musikalischen Kleinkunst ihre schöpferische Kraft angedeihen zu lassen. So hat Josef Haydn als Kapellmeister beim Fürsten Esterházy 24 solcher Singspiele und Opern komponiert. Auch solche für die Marionettenbühne des Fürsten. Die Oper in Esterház, dem Schlosse des Fürsten, war so berühmt, daß die Kaiserin Maria Theresia nachdem sie die Sänger und das Orchester in Wien gehört hatte, rundweg erklärte: „Wenn ich eine gute Oper hören will, gehe ich nach Esterház." Haydns Singspiele haben außer seinem „Apotheker" heute keine besondere musikalische Bedeutung mehr. Gerade Haydn war selbst der Meinung, daß seine Opern nur eine Gelegenheitsarbeit zur Unterhaltung der Gäste seines fürstlichen Herrn bedeuten. Darum sollten nach seinem Wunsche diese Werke seinerzeit nicht anderwärts gegeben werden. Nicht eines gewissen Humors entbehrt die geschichtliche Tatsache, wie Haydn während seines Wiener Aufenthaltes als noch wenig gekannter Musiklehrer und Musikant durch einen Schauspieler zur Komposition von Bühnenwerken angeregt wurde. Kam da eines Tages der Komiker Kurz zu ihm, mit einem selbst verfaßten Opernbuch „Der krumme Teufel". Haydn sollte die Musik dazu schreiben. 20 Dukaten Honorar waren dafür bestimmt. Aber! erst den Komponisten prüfen, was er leisten kann. 20 Dukaten sind ein ansehnlich Honorar, und die will man nicht umsonst gezahlt haben. Flugs warf sich Herr Kurz auf zwei Stühle und machte zappelnde Bewegungen. Das sollte bedeuten: ein Ertrinkender sucht sich durch Schwimmen aus einem Seesturm zu retten! Haydn ahmte diese Szene so geschickt durch sein Klavierspiel nach, daß sofort der Kompositionsvertrag zum Abschluß kam. So wurde Josef Haydn durch diesen Zufall zum Opernkomponisten.

Auch Gluck schrieb zahlreiche Singspiele für die Hoffestlichkeiten in Wien und Schloß Schönbrunn. Hiervon ist so manches leider Vergessene wertvoll genug, um wieder aufzuleben. Ich erinnere nur an die reizende Musik zum Singspiel „Der Zauberbaum", deren Entdeckung und Herausgabe wir dem unermüdlichen Gluck-Forscher Dr. *Max Arend* in Dresden verdanken. Eine nähere Beschreibung des Werkes habe ich in Heft 19 Jahrgang 1914 der „N. M.-Z." gegeben.

Dann ist Dittersdorf zu nennen, der an 28 Opern, meist Singspiele, geschrieben hat, von denen sein „Doktor und Apotheker" wegen seines gesunden Humors und seiner Frische immer gern gehört werden wird. Mozart ist mit „Bastien und Bastienne", „Die Gärtnerin" und dem „Schauspieldirektor" zu nennen. Karl Maria v. Weber mit „Peter Schmoll" und „Abu Hassan", ein Werk, das als Vorläufer der modernen deutschen Lustspieloper zu gelten hat. Lortzing hat uns eine ganze Reihe Singspiele gegeben, die eine ständige Aufführung wahrlich verdienen. „Die Opernprobe", „Szenen aus Mozarts Leben", „Andreas Hofer", ein Werk, das von Kapellmeister C. v. Reznicek neu bearbeitet und zum überhaupt erstenmal am 14. April 1887 am Mainzer Stadttheater aufgeführt wurde. Bei Lortzings Lebzeiten blieb das Werk unbekannt. Als nicht minder wertvoll sind die Singspiele, die Johann Adam Hiller komponiert hat zu nennen. Er hat besonderen Anspruch auf Würdigung seiner musikalischen Hinterlassenschaft, denn was er an Bühnenwerken geschrieben, ist für die Entwicklung der deutschen Oper vorbildlich geworden. Die Lieder seiner Opern entsprechen dem deutschen Volkslied. Auf diesen echt deutschen Mann heißt es gut Acht haben! Seine dreiaktige Oper „Die Jagd" hatte in einer textlichen Neubearbeitung durch Dr. Victor Eckert bei den Historischen Opernabenden in Dresden besonderen Erfolg. Hiller muß mit seinen zahlreichen Werken, wobei „Der Dorfbarbier", „Lottchen am Hofe", „Die Liebe auf dem Lande" nicht zu vergessen sind, wieder zu neuen Ehren kommen. Die Königlichen Musikbibliotheken werden dem Musikforscher bei eifrigem Suchen manche bisher verborgene musikalische Schätze dieser Art bieten, die, sei es auch in einer Umarbeitung oder Kürzung des Textes, eine Aufführung auf unseren Opernbühnen verdienen. Diesen Gedanken hat Dr. *Erich Fischer* in Berlin mit der Herausgabe seiner Lieferungen *„Kleine Hauskomödien für Musik"* in ähnlicher Weise bereits in die Tat umgesetzt. Wir haben darunter keine Originalopern aus früherer Zeit zu verstehen, sondern die Zusammenstellung verschiedener Musiknummern eines Meisters, die mit einem neuen, der Musik und dem jetzigen Zeitempfinden angepaßten Text ein einheitliches Ganze geben. Die gestrenge Kritik wird darüber baß erschrecken! Stilwidrigkeit! wird sie höhnend rufen. Und doch wird die Kritik verstummen müssen, wenn sie die Reihe Musikgrößen und Musikschriftsteller von Rang und Namen nennen hört, die sämtlich diese Bestrebungen unterstützen. Die unseren Komponisten damals anvertrauten Operntexte waren oft herzlich schlecht, schwulstig und ohne jeglichen Sinn. Meist waren es leere Worte, weil solche für eine Gesangsnummer notwendig waren. Auf die Handlung hatten die Verse oft am wenigsten Bezug. So hat der Herausgeber dieser Hauskomödien diesen Singspielen aus früherer Zeit neues Leben gegeben und dazu hat er aus dieser oder jener alten Oper die passenden Melodien herausgesucht und mit dem früheren Titel ein neues Singspiel auf alte Meisterweisen mit einem dafür passenden Text zusammengestellt. Ob diese so zusammengestellte Musik dem Werkchen schadet? Der Laie würde davon gar nichts wissen, wenn der Herausgeber nicht den Ursprung jeder Gesangsnummer angegeben hätte. So sind diese leicht sing- und spielbaren Hauskomödien ein wertvoller Hausschatz geworden. Ihre Darstellung erfordert nur wenige Personen. Jedes Zimmer, jeder Saal, selbst ein Platz im Garten kann die Bühne abgeben. So heißt es nun frisch ans Werk und diese kleinen Komödien als gute Unterhaltungsmusik auch pflegen. Unsere Vereine brauchen diese Singspiele genau so gut wie sie bei Wohltätigkeitsveranstaltungen aufgeführt zu werden verdienen.

Die erste Folge dieser Hauskomödien, die im Verlag *Harmonie, Berlin,* zum Preise von je 2 M. (Musik und Text) erschienen sind, bringt als erstes Heft das Singspiel „Der Wäschetag" (Musik von Lortzing), 2. „Das Teebrett" (Josef Haydn) mit insgesamt 5 Musiknummern aus seinen Opern „Die unverhoffte Zusammenkunft", „Der Ritter Roland" und „Die gefoppte Untreue". Heft 3 hat den Titel „Die Ueberraschung", Musik von Joh. Seb. Bach, und Heft 4 „Das alte Lied" bringt neue Texte zu Musik aus Mozarts Singspielen. Weitere Hefte sind in Vorbereitung. Hauptzweck der „Kleinen Hauskomödien für Musik" ist, vergessene schöne Melodien in einer möglichst ansprechenden Form zu neuer Geltung zu bringen und gleichzeitig harmlos fröhliche Unterhaltung in geselligem Kreise zu schaffen.

So bringt uns die gewaltige Zeit der Erstarkung eines neuen Deutschtums auch eine Kraftentfaltung deutscher Musik. Der deutschen Kunst zu neuem Heil! Die „Hauskomödien", wie ihr Name sagt, sollen die musikalische Kunst unserer Altvorderen ins deutsche Haus tragen und unsere Opernbühnen mögen uns außer den Werken neuzeitlicher deutscher Tonkünstler die „Historischen Opernabende" als eine Pflege guter alter Tonkunst geben.

„Ehret unsere deutschen Meister!" Dessen seien von nun an mit besonderer Sorgfalt die Spielleitungen unserer Opernbühnen eingedenk!

Wie liest man die Notenschrift am zweckmäßigsten?

Von OTTO GASTEYGER (Stuttgart).

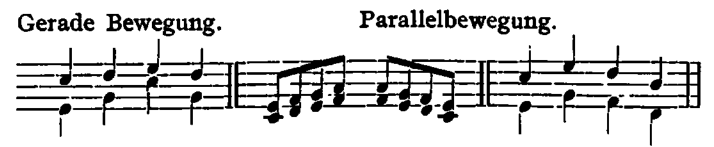
(Fortsetzung.)

Wagrechtes und senkrechtes Lesen.

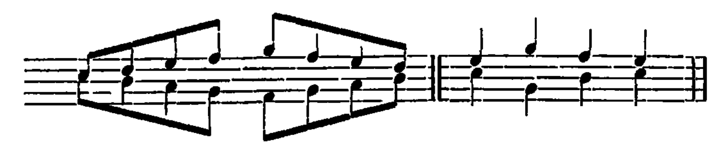


Das Abhängigkeitsverhältnis der Leseschwierigkeit von der Gemeinsamkeit und Größe der Intervallfolgen ist noch augenscheinlicher bei zwei- oder mehrstimmigem Lesestoffe, weil hier die Möglichkeiten der Gemeinsamkeit naturgemäß noch mannigfaltiger sind. Neben der Prüfung der Gemeinsamkeit der Notenfolgen jeder einzelnen Stimme in bisherigem Sinne bietet auch das Betrachten der gegenseitigen Bewegung der einzelnen Stimmen wichtige Anhaltspunkte für das Lesen. Dreierlei Arten der gegenseitigen Bewegung von 2 Stimmen sind möglich: 1. Die gerade Bewegung, wenn beide Stimmen die gleiche Richtung haben, wobei sie sehr häufig genau parallel nebeneinander herlaufen, z. B.:

Gerade Bewegung. Parallelbewegung.



2. Die Gegenbewegung, wenn die Stimmen in entgegengesetzter Richtung laufen, d. h. wenn die eine steigt und die andere fällt, z. B.:



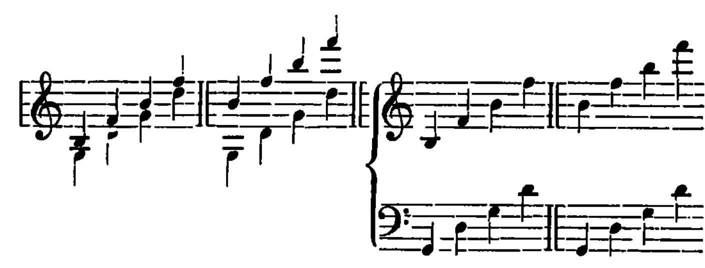
3. Die Seitenbewegung, wenn eine Stimme auf demselben Ton bleibt, während die andere sich in beliebiger Richtung fortbewegt, z. B.:



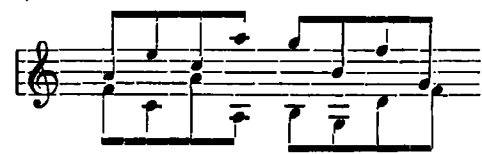
Bei allen Bewegungsarten ist das Lesen in senkrechter Richtung, d. h. das Betrachten des gegenseitigen Stimmenverhältnisses (Vertikallesen) häufig ebenso wichtig, wie das Lesen in wagrechter Richtung, d. h. das Vergleichen der einzelnen Intervallfortschreitungen (Horizontallesen). Beide Lesemöglichkeiten ergänzen sich oft sehr wirksam durch Vermehrung der Anhaltspunkte. Am wenigsten Schwierigkeiten machen die Seitenbewegung und die Parallelbewegung, letztere aber nur, wenn sich die Stimmen in den kleinsten Intervallen (Primen oder Secunden) fortbewegen. In diesem — allerdings sehr häufigen — Falle spielt der Vertikalabstand dabei keine große Rolle:



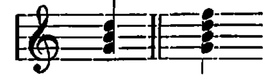
denn die Parallelbewegung wird auch bei großen Vertikalintervallen durch die Gleichmäßigkeit der Notenkurven auffallen. Sobald aber die Größe der Horizontalintervalle bei der Parallelbewegung etwa über die Terz hinausgeht, wächst die Schwierigkeit trotz der Gemeinsamkeit bedeutend und auch die Größe des Vertikalabstandes ist dann nicht mehr gleichgültig, da schnelles und sicheres Erkennen der Parallelität bei großem Vertikalabstand und großen Horizontalintervallen erschwert wird:



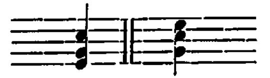
Die Gegenbewegung liest sich leicht, solange jede Stimme gleiche und kleine Intervallfortschreitungen aufweist. Auch bei zweistimmigem Lesestoffe wächst die Schwierigkeit mit der Verschiedenheit und Größe der Intervallfortschreitungen, sie ist am größten, wenn nicht nur die Stimmen gegenseitig andere Intervallfortschreitungen aufweisen, sondern wenn außerdem jede Stimme für sich unregelmäßige Intervallfolgen hat, z. B.:



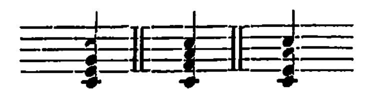
Je größer die Stimmenzahl, desto gebieterischer tritt die Notwendigkeit des vertikalen Lesens neben das horizontale. Am selbstverständlichsten ist das bei Akkorden in der sogen. engen Lage, wo auch das Charakteristische des Notenbildes am stärksten zum Ausdruck kommt. Die idealste Uebersicht gewähren hier Terzenverbindungen, also drei- oder vierstimmige Akkorde in der Grundlage:



Ein charakteristisches und leicht lesbares Notenbild ergibt auch die Verbindung von Terz und Quarte, also Sext- und Quartsextakkorde:



Sextakkorde, wenn die Terz unten, Quartsextakkorde, wenn die Terz oben ist. Auch die Anhängung der Quarte an zwei Terzen (oben oder unten) erschwert die Lesbarkeit kaum, wenn man sich nur vergegenwärtigt, daß die äußersten Töne solcher Akkorde stets eine Oktave bilden:

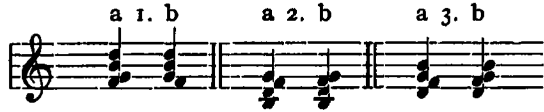


Letzteres ist auch der Fall, wenn die Quarte, wie im letzten Akkorde, in der Mitte liegt und durch Zerreißung der zwei Terzverbindungen die Uebersicht etwas erschwert. Derartige Vertikalnotierungen in enger Lage ermöglichen eine raschere Uebersicht als die horizontale Notierung (also Figuration) derselben Akkorde, besonders wenn die Linie der Notenfolgen nicht gerade ist, sondern durchbrochen, wie in der dritten Figur des folgenden Beispieles, wo aus der engen Lage die weite wurde; je regelmäßiger die Notenkurve, desto leichter die Lesbarkeit:



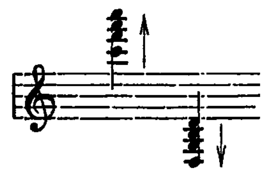
Die Verbindung von zwei Terzen mit der Secunde, also Septimenakkorde in den Umkehrungen werden meist unangenehmer zum Lesen empfunden; Secunden können nicht direkt übereinander auf eine Seite des Notenhalses geschrieben werden, auch ist die Schreibweise häufig sehr unzweckmäßig. So wird niemand bezweifeln, daß Terzintervalle in Akkorden am leichtesten zu lesen sind; ein natürliches Gebot der Zweckmäßigkeit müßte es daher sein, die Regelmäßigkeit solcher Terzintervalle tunlichst

nicht zu stören, sondern wo immer möglich nur die unregelmäßige Intervallnote auf die andere Seite des Notenhalses zu setzen. Das wird aber sehr häufig nicht beachtet. So sind die Akkorde unter a des folgenden Beispieles zweifellos schwerer zu lesen als die daneben stehenden Akkorde unter b, denn unter a kommen scheinbar stets dreierlei Intervalle vor, nämlich Terz, Quarte und Secunde, während das Bild unter b zwei aufeinander folgende Terzen mit angehängter Secunde, also nur zweierlei Intervalle zeigt:



Die Anordnung der Figur 3 b mit einer Terz unten links und einer Terz oben rechts vom Notenhalse erscheint zunächst ungewohnt, aber trotzdem leichter lesbar, weil eben das Terzenverhältnis auf diese Weise am auffälligsten ist. Regel für den Setzer müßte daher sein, Terzintervalle womöglich nicht auseinanderzureißen.

Für Anfänger ist auch die Richtung des Lesens von Wichtigkeit, d. h. die Frage, ob vier- oder mehrstimmige Akkorde am zweckmäßigsten von unten nach oben oder von oben nach unten gelesen werden. Da gilt die Regel: Das Leichteste (Häufigste, Geübteste) zuerst lesen und fest ins Auge fassen und dann das Ungewohntere, also Schwerere beifügen! Da Terzverbindungen stets am leichtesten lesbar sind, so wird die „Richtung" gewöhnlich durch diese bestimmt, während bei Akkorden in den Hilfslinien die Richtung von den Hauptnotenlinien aus genommen wird, weil Noten in den Hauptlinien oder wenigstens in deren Nähe sicherer erkannt werden und daher den Anhalts- und damit auch den Ausgangspunkt für die schwerer lesbaren Hilfsliniennoten abgeben, die dann leicht nach Intervallen bestimmt werden können.



Während beim einzelnen Akkord naturgemäß nur senkrechtes Lesen zur Anwendung kommt, gesellt sich bei Akkordfolgen hierzu wieder das Lesen in wagrechter Richtung. Die Frage nach der Gemeinschaftlichkeit spielt bei Akkordverbindungen die allergrößte Rolle. Sie erinnert an die Verwandtschaften der Harmonien in der Modulationslehre, wonach zwei Harmoniefolgen um so näher verwandt sind, je mehr gemeinsame Töne sie haben. Beim Lesen muß die Frage immer lauten: Welche Noten des Akkordes sind gleich wie im vorhergehenden Akkorde, oder welche sind verändert? Verändern sich alle, so lautet die nächste Frage; verändern sie sich gleichmäßig, d. h. um das gleiche Intervall in gerader oder Gegenbewegung? Verändert sich nur ein Teil der Noten, so bieten die gleich gebliebenen stets den sichersten Anhaltspunkt. Bei teilweiser Veränderung können alle drei Bewegungsarten (gerade, Seiten- und Gegenbewegung) vorkommen, wie Beispiel 3 zeigt, wo alle Stimmen eine Seitenbewegung zu *g* machen; gerade Bewegung zeigen die beiden unteren Stimmen, während der Vergleich der obersten mit den untersten Stimmen Gegenbewegung aufweist.



Zum Lesen ist natürlich nicht jedes mögliche Vergleichen der einzelnen Stimmenverhältnisse nötig, sondern der Gedankengang wird sich bei fraglichem Beispiele auf zwei Punkte beschränken: 1. gleich bleibt *g*, 2. im übrigen Gegenbewegung in Secunden zwischen der untersten und der obersten Stimme. In Beispiel 1 verändert sich nur eine Stimme (*g* wird *a*), in Beispiel 2 besteht die Veränderung aus parallelen Secundfortschreitungen der mittleren Stimmen. Eine häufige Erscheinung findet sich in Beispiel 4, wo die Gemeinschaftlichkeit darin besteht, daß die mittleren Stimmen durch Fortschreitung zu den untersten werden; selbstverständlich darf hier nicht die Fortschreitung jeder einzelnen Stimme betrachtet werden, vielmehr ist das Hauptgewicht beim Lesen auf schnelles Fixieren der beiden gleich bleibenden Töne zu legen, zu denen oben ein neues Intervall kommt als Ersatz für die verschwundene untere Note. Die Gedankenfolge zum Lesen des zweiten Akkordes in Beispiel 4 lautet also nur: Unterste Note weg, oben Quartzusatz (*c*)! Die ganze Erwägung ist natürlich nur das Werk eines Augenblickes und die Aufgabe für den Lesenden besteht darin, sich im blitzschnellen Auffassen und derartigem Vergleichen der Notenfolgen zu üben. Am übersichtlichsten ist auch bei Akkordfolgen die Parallelbewegung, die nach Festlegung des ersten Akkordes nur das Verfolgen von einer Stimme erfordert, z. B.:



(Fortsetzung folgt.)

Dichter und Musiker.

Zum Grillparzer-Jubiläum.

Von KARL DIETERLE (Stuttgart).

II.

Auch zu einer Reihe anderer bedeutender zeitgenössischer Musiker stand Grillparzer in persönlichen Beziehungen oder hat sich zum mindesten für sie interessiert, sie in Gedichten und Epigrammen gefeiert oder angegriffen.

Voran *Liszt*. Aus dem Jahre 1844 stammt ein an ihn gerichtetes, bildlich-scharfsinniges Gedicht, aus demselben Jahre ein Epigramm.

Von 1846 liegt eine Einladung Liszts an Grillparzer, „l'expression de ma plus haute considération et de ma sincère admiration", die wirklich von bewundernder Höflichkeit überfließt, zu einem „dîner sans façon avec plusieurs de vos amis et admirateurs" vor, und auch 1848 schreibt Grillparzer folgendes Billett an Liszt:

„Da Sie mir ausdrücklich verbieten zu antworten, will ich wenigstens den Empfang Ihrer Zeilen bestätigen und werde, wenn meine Gesundheit sich bis Sonntag bessert, zuverlässig erscheinen.

(Wien) 13. August 1848. Grillparzer."

Auch den Pianisten *Thalberg* (1812—71) hatte Grillparzer auf seiner Reise nach Paris 1836 kennen gelernt. Er schätzte ihn sehr und rühmt seinen Ton wie seine Geläufigkeit, die ihn Moscheles überlegen machen.

Moscheles hat Grillparzer übrigens einen prachtvollen Preis der Tonkunst ins Stammbuch gedichtet; es ist auch nicht auf ihn, sondern Felix Mendelssohn der satirische „Komödienzettel" gemünzt.

Um den letzten großen Klavierkünstler, mit dem Grillparzer in nähere Berührung getreten, zu erwähnen: es ist *Clara Wieck*. An sie richtete er nach dem Vortrage von Beethovens Appassionata ein tiefsinniges Gedicht.

Ziemlich nah bekannt war Grillparzer auch mit *Meyerbeer* Auch ihn lernte er 1836 in Paris kennen, erhielt dort von ihm ein Logenbillett in die damals neuen Hugenotten. Auf seiner Reise nach Deutschland 1846 wurde er in Hamburg von Meyerbeer eingeladen und lernte in dessen Hause A. v. Humboldt kennen. Seine große Verehrung des Meisters und seine Verachtung des ganzen, nach seiner Meinung unsäglich heruntergekommenen Kunstlebens spricht sich in dem kraftvollen „Toast für Meyerbeer" (1850) aus:

Toast für Meyerbeer.

In dieser Zeit, wo jeder will,
Und möglichst hoch und möglichst viel;
Wo körperlos die Weltideen
Wie Geister durch die Straßen gehen,
Doch, kömmt's zu bilden, was gedacht,
Dem Wollen fehlt des Werkes Macht;

Wir von der Harmonie der Sphären
Die Reibung, nicht den Einklang hören:
Da laßt uns hoch den Meister ehren,
Der Großes will und, als ein Mann,
Was er gewollt, auch machen kann!

In Paris machte er auch die Bekanntschaft *Rossinis*. Von seiner Begegnung mit ihm bei Rothschild erzählt er: „Ich hatte ihn vor Jahren flüchtig in Italien gesehen. Jetzt war er ganz Franzose geworden, sprach die fremde Sprache wie ein Eingeborner und war unerschöpflich an Witz und Einfällen. Seine Feinschmeckerei ist bekannt. Er war, obwohl Hausfreund, diesmal vornehmlich geladen, um die Proben einer anzukaufenden Partie Champagner zu versuchen, worin er als ein vorzüglicher Kenner galt. Beim Nachhausegehen gingen wir eine Strecke mitsammen. Ich fragte ihn, ob das Gerücht wahr sei, daß er für die Krönung des Kaisers von Oestreich zum König von Italien eine Oper schreibe. Musikalisch merkwürdig war mir seine Antwort. ‚Wenn man Ihnen jemals sagt,' erwiderte er, ‚daß Rossini wieder etwas schreibe, so glauben Sie's nicht. Erstens habe ich genug geschrieben, und dann gibt es niemand mehr, der singen kann.'" Rossinis Stabat mater begrüßt er mit einem wunderbar tief empfundenen Gedicht, dessen erster Teil der Verherrlichung des Werkes gilt; der zweite klagt über die elenden Zustände der Kunst, die Verständnislosigkeit des Publikums, die Verwirrung der Begriffe.

Auch mit seinem Landsmanne, dem einzigen jener Zeit außer Beethoven, in dem wahrhaft „der göttliche Funke" lebte, mit *Schubert*, den er namentlich im Hause Kurzrock des öfteren traf (außer bei Sonnleithner, vergleiche eingangs), verkehrte Grillparzer. Ihm hat er folgendes, Schuberts originelle Art originell charakterisierende, freilich seine Bedeutung entfernt nicht ausschöpfende Gedicht gewidmet:

Franz Schubert.

Schubert heiß' ich, Schubert bin ich,
Und als solchen geb' ich mich,
Was die Besten je geleistet,
Ich erkenn' es, ich verehr' es,
Immer doch bleibt's außer mir.
Selbst die Kunst, die Kränze windet,
Blumen sammelt, wählt und bindet,
Ich kann ihr nur Blumen bieten,
Sichte sie und — wählet ihr.
Lobt ihr mich, es soll mich freuen,
Schmäht ihr mich, ich muß es dulden,
Schubert heiß' ich, Schubert bin ich,
Mag nicht hindern, kann nicht laden,
Geht ihr gern auf meinen Pfaden,
Nun wohlan, so folget mir.

Auch hat Grillparzer Schubert den Text zu einem Liede „Ständchen" geliefert; von ihm stammt auch Schuberts Grabschrift:

Der Tod begrub hier einen reichen Besitz,
Aber noch schönere Hoffnungen.
Hier liegt Franz Schubert,
Geboren am 31. Jänner 1797,
Gestorben am 19. November 1828,
31 Jahre alt.

zu der folgende Entwürfe vorliegen:

1. Wanderer! Hast Du Schuberts Lieder gehört? Unter diesem Steine liegt er. (Hier liegt, der sie sang.)
2. Den Besten stand er nahe, als er starb, und doch war er kaum noch auf der Hälfte seiner Bahn.
3. Er hieß die Dichtkunst tönen und reden die Musik. Nicht Frau und nicht Magd, als Schwestern umarmten sich die beiden über Schuberts Grab.

Was Grillparzer sonst noch mit zeitgenössischen Musikern zusammenführte, ist etwa, daß er 1831 von *Konradin Kreutzer*, der später auch die Melusine komponierte, besucht wurde. *Ignaz Lachner* lieferte er mehrere Texte zu Kompositionen; *Hummel* hörte er einmal mit Bewunderung spielen; 1842 schrieb er ein sinniges Gedicht in Donizettis Stammbuch.

Nicht erwähnt sind musikalische Gedichte an Ungenannte und Unbekannte und Texte für solche. — Aber Grillparzers reges Interesse und großes Verständnis für Musik zeigt sich auch deutlich in seinen Reisetagebüchern; wohin er kommt, besucht er die Oper und vergleicht mit Sachkenntnis die fremde und die heimische Bühne, die Eigenart der Sänger, die aufgeführten Stücke, ihre Vorzüge und Fehler. So interessant es wäre, so ist es doch unmöglich, auf seine Schilderungen einzugehen von den Theatern in Berlin, in Venedig (Barbier, Capriciosa), in Rom, in Florenz, in Paris, in London, wo namentlich der Bericht über eine Fidelio Aufführung und die Heldin interessant und originell ist. Er berichtet von dort über Drurylane und Coventgarden so gut wie über die Italienische Oper.

Erwähnenswert ist aber auch Grillparzers aktive Teilnahme am Musikleben Wiens, die natürlich auch in ihrem wichtigsten Teil mit der Feder geschah. In engen Beziehungen stand er zu der von seinem Onkel Joseph gegründeten Gesellschaft der Musikfreunde. Er schrieb 1831 den von Lachner komponierten „Weihgesang bei Eröffnung des Saales der Gesellschaft der Musikfreunde", warb und trat lebhaft in einer Einsendung an die „Wiener Zeitschrift" (Ende Dezember 1838) „Ueber das Wirken der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates und deren gegenwärtigen Zustand" — übrigens ein Artikel von großer musik- und kulturgeschichtlicher Bedeutung — für die Gesellschaft ein, die bei hervorragenden Leistungen — Aufführung von Haydns „Jahreszeiten" durch 1132 Wiener Musiker, größtenteils Schüler oder Mitglieder der Anstalt — in äußerlich schwierige Verhältnisse gekommen war. — Ferner ist aus dem Jahre 1830 der „Entwurf eines Berichtes über die Vollendung von Schuberts Grabdenkmal" und ein Gedicht „bei der Grundsteinlegung des Musikvereinsgebäudes" zu erwähnen. Auch Theaterkritiken schrieb Grillparzer; ihr gedankenreicher Inhalt und die auf seiner innersten Ueberzeugung vom Wesen der Musik aufgebaute Stellungnahme unterscheiden sie wesentlich von heutigen! (1821 Freischütz, 1823 Euryanthe, 1833 Robert der Teufel, 1836 Erstes Auftreten der Frl. Leeb, wobei er wieder einen Stab für die Musikgesellschaft bricht.)

III.

Es ist kaum denkbar, daß ein so scharfer Verstand wie Grillparzer, der sich so viel mit Musik beschäftigte, sich nicht auch theoretisch mit ihr auseinandersetzte. Und in der Tat hat er wiederholt und scharf seine Ansichten dargelegt über Musik, ihr Wesen, ihre Eigenart, ihre Aufgabe.

Was ihn in der Musik vorzüglich ansprach, das war der Ton, der Klang, der Nerv- und Sinnenreiz. Durch einen bloßen Ton, ohne noch Melodie zu unterscheiden, gerät sein ganzes Wesen in eine zitternde Bewegung, deren er nicht Herr werden kann. Seine Nerven, sein ganzes Innere schwingt mit, wie wenn eine Violinsaite gestrichen wird, die Saiten einer daneben liegenden, unberührten Geige mitklingen. Es ist das Eigentümliche der Musik, daß ihr Medium, der Ton, eine Sache, ein Etwas, an und für sich wichtig und von Bedeutung ist. Und eben darum müssen die Töne ihren eigenen Gesetzen folgen; darum gehört zur Musik notwendig die Form; die Mißachtung der musikalischen Formen, die in seiner Zeit einreißt, hält er für verderblich; darin glaubte er einen schädlichen Einfluß Beethovens zu bemerken, daß ihm mehr und mehr die Form hinter dem Inhalt zurücktrete, daß die geistlosen Nachahmer seiner „überlyrischen Sprünge" geradezu zersetzend auf die Musik einwirkten; und darin, daß Mozart die entgegengesetzte Entwicklung durchmachte, daß er die Form mehr und mehr streng einzuhalten lernte, unbeschadet der Empfindung, des Inhaltes, ist ihm nicht das unwesentlichste Zeichen seiner überlegenen Meisterschaft. Diese Bedeutung der Form ließe ihm, käme nicht der eigene Zauber der Menschenstimme in Betracht, die keinem von außen Hinzugekommenen (Text), sich frei nach eigenen Gesetzen aufbauende und entwickelnde Instrumentalmusik als das Höchste erscheinen.

Aber aus der Macht des Tones folgt auch, daß bei der Bedeutung des S i n n e n reizes die Musik Maß halten muß; sie soll nie beleidigend wirken, stets in gewissen Grenzen des Harmonischen, des Schönen bleiben. — Und da die Musik sinnlich wirkt, so hat Kant (jedenfalls nach seinen Voraussetzungen) recht, wenn er ihr den Platz viel tiefer als den übrigen schönen Künsten anweist; ist doch ihre Wirkung so überwiegend physisch, daß der Verstand, dessen mögliche regulative Wirkung Kant als das Kriterium jeder schönen Kunst betrachtet, nur einen untergeordneten Einfluß auf Lust und Unlust dabei nimmt. Denn selbst bei der spitzfindigsten Intervallentheorie, der feinsten Harmonielehre ist das Entscheidende die Wohl- oder Mißklänge empfindende Einrichtung unseres Ohres; die Töne sind und bleiben ihrer ursprünglichen Bedeutung nach unmittelbar durch sich selbst, ohne notwendige Dazwischenkunft des Verstandes gefallende oder mißfallende Sinneneindrücke.

Was nun die Musik zur Kunst macht, die Brücke zum Verstande schlägt, ist, daß sie uns besondere, dem Bewußtseinsinhalte angehörige Gemütszustände hervorruft. Werden wir von ihr affiziert, so können wir auch Empfindungen in ihr ausdrücken; ihre Bezeichnungsfähigkeit ist gerettet. Freilich, wahre Musik, die, wie nach obigem notwendig, ihren eigenen bestimmten Gesetzen folgt, ist nie eindeutig bestimmt. Aber eben die dunkeln Gefühle sind das eigentliche Gebiet der Musik, erheben sie zum Herrlichsten, in dem wir Trost und Erholung finden, wenn uns das Scharfumrissene nur noch abstößt. Jeder Opernarie des größten aller Komponisten läßt sich ein, ja einige andere Texte unterlegen, ohne daß ein Musikverständiger, der sie zum ersten Male hört, Verdacht schöpft, ohne daß Text und Melodie nicht zueinander paßten. Die charakteristischste Symphonie Beethovens wird von zehn Musikkennern, die sie ganz selbständig ausdeuten sollen, zehn verschiedene Ausdeutungen erfahren. So i s t

es eben bei wahrer Musik; in grimmigem Hohne macht er einmal den Vorschlag, musikalisch zu buchstabieren; a—h haben wir schon, durch Erhöhungen und Erniedrigungen, indem wir vorerst b=p, d=t, g=k und für r einen Triller setzen, bekommen wir das ganze Alphabet. Soll ich „Vater" in Musik ausdrücken, der zärtlichste Akkord könnte ebensogut Mutter usw. heißen; ergo: ich greife as, a, d, e, Triller — schön tut es zwar nicht, aber Vater ist einwandfrei ausgedrückt. So kann man sich auch auf dem Klaviere über das Wetter unterhalten, so wird die Musik ein unschätzbares Hilfsmittel für die Diplomaten, eine ungeahnte Erleichterung im Verkehre mit fremden Völkern von unbekannter Sprache. Mit beißendem Witze spottet er auch über alle Programmusik, z. B. die Tannhäuser-Ouvertüre.

Noch deutlicher aber wird Grillparzers Ansicht über Musik, wenn wir, wie er es wiederholt tat, sie in Gegensatz zur Poesie bringen.

„Der übelste Dienst, den man in Deutschland den Künsten erweisen konnte, war wohl der, sie sämtlich unter dem Namen der Kunst zusammenzufassen. So viel Berührungspunkte sie allerdings unter sich wohl haben, so unendlich verschieden sind sie in ihren Mitteln, ja in den Grundbedingungen ihrer Ausübung. Am schlimmsten ist dabei die Musik weggekommen." Diese Klage wiederholt sich oft, oft; daß die Bestimmung der Musik verkannt werde. Denn grundsätzlich verschieden sind Musik und Poesie. Das geht schon aus ihrer psychologischen Wirkung hervor.

Die Musik beginnt als Nervenreiz, als Sinnenspiel; durch die Sinne wirkt sie auf das Gefühl in dunkler, unbestimmter Weise, und erst in allerletzter Linie auf den Verstand. Ihr Mittel, der Ton, i s t etwas, ist eine Sache von Bedeutung, eigenen Gesetzen gehorchend. — Ganz im Gegenteil die Poesie. Ihr Mittler, das Wort, die Buchstaben sind an und für sich nichts. Sie wirken als Begriffe zuerst auf den Verstand, und erst durch den Verstand auf das Gefühl. Sinnliche Wirkung hat die Poesie nicht, höchstens die allerniedrigster Sorte. Die Poesie arbeitet also mit scharfumgrenzten Begriffen; die Musik, ohne Begriffe, ist allgemein, dunkel. Und gemäß ihrer Eigenart darf die Poesie auf dem Gebiet des Häßlichen weiter gehen als die Musik; bei ersterer wirkt der stets beteiligte Verstand sofort regulierend; aber letztere muß immer in den Grenzen des Schönen bleiben, das lehrt auch ihr größter Prophet; Shakespeare durfte bis zum Abschreckenden, Gräßlichen und Häßlichen gehen; Mozarts Grenze war das Schöne. — All diese seine Ansichten hat Grillparzer auch in einer Reihe von Sinnsprüchen niedergelegt:

Die Stärke braucht und nicht die Schwächen!
Sonst wird der Kunst ihr Höchstes nie.
Geläng's der Tonkunst je zu sprechen,
Wär' sie v e r p f u s c h t e Poesie.

Tonkunst, die vielberedte —
Sie ist zugleich die stumme;
Das einzelne verschweigend,
Gibt sie des Weltalls Summe.

Aus Tag und Nacht hat wohlbedacht
Der Herr des Lebens die Welt gemacht;
Die Dichtung ist Tag in klarer Pracht,
Musik die weltenverkündende Nacht.

Will der Gesang ins Inn're gehen,
So poch' er erst ans Tor!
Und soll der Geist ihn ganz verstehen,
So faß ihn auch das Ohr!

Aus dieser ihrer Eigenart und dem Unterschiede der beiden Künste folgen die Regeln, wenn sie sich verbinden im Gesange. Die Musik hat ihre eigenen Gesetze, sie darf nicht dem Texte blind und sklavisch folgen; sonst buchstabierte (siehe oben) sie am besten. Darum muß eine Textstelle je nachdem wiederholt werden, soll ihr Sinn — denn n u r diesen kann die Musik geben — musikalisch erschöpft werden Hierzu schreibt Grillparzer einmal über Händel: „. . . besonders die Chöre über allen Ausdruck schön. Mich entzückt in diesem Händel, daß er so ganz Musiker ist, nie bloß auf Wiedergebung des Textes hinarbeitet, sondern den poetischen Ausdruck ganz zerstört, um an seine Stelle den vollen musikalischen hinzusetzen. Erbärmliche Menschen, die ihr glaubt und lehrt, die Vokalmusik müsse streng die Gesetze der Deklamation befolgen! Hört jenen Chor in ‚Jephta' — glaube ich — ‚alles, was ist, ist recht.' Wie er da auf das letzte Wort losschlägt, daß das Mark in den Knochen zerrinnt! Wen würde man nicht auslachen, der deklamierend so spräche: erst ganz leise: ‚Alles, was ist, ist' und dann herauspolternd ‚recht'. Es wäre auch lächerlich, aber musikalisch ist es ganz vortrefflich deklamiert, oder vielmehr gesungen, denn ich kann das Uebertragen der Worte aus einer Kunst in die andere nicht ausstehen, die Hälfte aller ästhetischen Irrtümer entsteht daraus oder pflanzt sich wenigstens dadurch leichter fort."

Oder anknüpfend an Astorgas „Stabat Mater" ganz entzückt: „Ueberhaupt zieht mich diese ältere Gesangmusik vorzugsweise an. Daß der Text darin nur im allgemeinen beachtet und die Musik deshalb nicht gehindert wird, einen ihr eigentümlichen Reichtum nach Genüge zu entfalten."

Nach diesem ist seine Stellung zur Oper selbstverständlich: N i c h t billigte er Glucks — den er aber als Musiker sonst sehr schätzte — Reform, die die Musik nur zur Akzentuierung des Textes gebrauchte, die „Singspiele" schrieb; noch weniger Wagner. In der wahren „Oper" muß die Musik herrschen, der Text darf etwa der darüber geschriebene, erklärende Text eines musikalischen Bildes sein. Etwas Vorzügliches z. B. hat der geschaffen, der aus Molières „Festin de pierre" den Text zum Don Juan machte. Seine Kenntnis dessen, was zur Oper gehört, seine tiefe Einsicht in das Wesen der Musik sind uneingeschränkt zu bewundern. Ihn hätte sich sollen Kind beim Freischütz zum Muster nehmen. — Das Wahre wäre eigentlich Ballettmusik, „hätten wir eigentliche Ballette und nicht Gauklersprünge". — Diese Gedanken über die Oper führt er auch in dem Entwurf „Rossini, oder über die Grenzen der Musik und Poesie" aus, wo er sich noch darauf beruft, daß selbst die größten, ja darunter die denkendsten Tonsetzer in ihren Opern das vielmalige Wiederholen einzelner Worte und Sätze, ja oft ganzer Stellen, zum großen Skandal der Dichter, nicht aufgeben wollten. Er weist auch darauf hin, daß es keinem Opernkompositeur leichter sein werde, genau auf die Worte des Textes zu setzen, als dem, der seine Musik mechanisch zusammensetzt, und umgekehrt.

Und damit ist auch seine Stellung zu den verschiedenen Musikrichtungen und ihren Vertretern gegeben. — Wie er sich zu seinen Zeitgenossen stellte, deren Mehrzahl er persönlich kannte, ist meist schon oben angedeutet.

Daß er Wagner nicht leiden konnte, ist nicht anders möglich, ihn übergoß er mit der ganzen Schale seines Spottes. Da ist jener satirische Brief nach Anhören der Tannhäuser-Ouvertüre, da sind eine ganze Reihe Epigramme:

R. W.

„Was denken Sie," fragt mich der Meister,
„Von meiner Zukunftsmusik?"
Nun — kämen wie Mozart noch Geister —
Das wäre der Zukunft Musik.

R. W.-Tendenz.

1.

Den wortgewordenen Geistesblick
Zu sätt'gen mit gleichem Tone —
Das ist die Zukunft der wahren Musik,
Ist aller Künste Krone.

2. Antwort.

Könnt' einer den Lear betonen
Aus Shakespeares Worten heraus:
Ein Strahl zugleich von zwei Sonnen,
Den hielte kein Sterblicher aus.

Sehr abfällig urteilte er auch über *Hector Berlioz* (vergl. „Chor der Wiener Musiker beim Berlioz-Feste") und *Felix Mendelssohn*.

So wenig ertrug er die Absicht, durch Musik einen Vorgang ausdrücken, illustrieren zu wollen, daß er selbst *Weber* grimmig verfolgt; gegen ihn ist jenes „Avertissement" mit der musikalischen Buchstabiermethode gerichtet, sowie die Satire „Der wilde Jäger", romantische Oper; auch in den Kritiken über Freischütz und Euryanthe verurteilt er seine Richtung; bei der Nachricht von seinem Tode preist er ihn, selbst sehr trüb gestimmt, glücklich, da er doch all seine Kraft in seinem Erstlingswerk „Freischütz" verausgabt habe und eigentlich ein Nicht-Musiker sei, wie Mullner ein Undichter.

Dagegen schätzte er unter seinen Zeitgenossen namentlich Rossini und Meyerbeer (siehe oben). Seine große Verehrung für Beethoven haben wir kennen gelernt, der ihm freilich da am besten gefiel, wo er Mozart noch am nächsten stand.

Mit unendlichem Entzücken äußert sich Grillparzer über die älteren Komponisten wie *Astorga*, namentlich aber über *Händels* Streichquartette und Oratorien, z. B. Judas Makkabäus und Samson, der ihn zu einer Tragödie anregte, ferner über eine Ouvertüre von *Gluck*, über die Quartettkomponisten Boccherini, Rosetti, Sacchini, Dittersdorf und endlich Haydn, namentlich mit seinen unsterblichen Jahreszeiten.

Aber Grillparzer, der Schönheit und Melodie in erster Linie forderte und liebte — einen liebte er über alles, mußte er über alles lieben: Mozart. Ihn verehrte er wie einen Gott, in ihm sah er die Vollendung der Musik, der alles bis jetzt Dagewesene übertraf, nach dem nur Verirrung, kein Fortschritt gekommen sei. Da ist zunächst ein echt Grillparzerscher Aphorismus: „Es ist mir schon oft eingefallen, unsere Tonkünstler mit den Werken der Schöpfungstage zu vergleichen. Das Chaos — Beethoven. Es werde Licht! — Cherubini.

Es entstehen Berge! (große, aber sehr unbeholfene Massen) — Joseph Haydn. Singvögel aller Art — die italienische Schule. Bären — Albrechtsberger. Kriechendes Gewürm — Gyrowetz.

Der Mensch — Mozart!

(Aus einem Briefe.) „. . . daß Ihre Begeisterung für die Musik und für ihre Verkörperung, unsern Mozart, nicht erkaltet ist. Ich darf mich hierin Ihnen, wenn auch nicht nächst, doch nahe stellen und zwar um so mehr, als ich in allem, was seit Mozarts Tode in der Musik geleistet worden ist, selbst den herrlichen Beethoven nicht ausgenommen, wohl eine Erweiterung des Umfangs, eine Beimischung neuer, mitunter höchst interessanter Bestandteile, aber keineswegs einen Fortschritt, eine Steigerung der Vortrefflichkeit erblicken kann."

Am schönsten ist diese Verehrung in dem Hymnus „Zu Mozarts Feier" (am 4. September 1842) ausgedrückt; aber ebenso deutlich ist sie in allen seinen musikalischen Schriften zu lesen, denen Mozarts Vollkommenheit in jeder Beziehung geradezu als Axiom zugrunde liegt.

Darum interessierte sich Grillparzer auch für Mozarts Sohn, dem er mehrere Gedichte widmet, dem er die für ihn äußerst bezeichnende Grabschrift setzt:

Des großen Mozart Sohn,
Die Welt hat ihn vernachlässigt wie seinen Vater,
Obwohl sie ihm nur Vorzüge
Und keine Größe zu verzeihen hatte.

Durch sein ganzes Leben hat die Musik merkwürdige Wirkungen auf Grillparzers inneres Leben ausgeübt; sie war an der Entzündung seiner ersten Liebe mit schuld — und zwar zur Darstellerin des Cherubin im Figaro, der er ein glühendes Gedicht schrieb; sie hat stets merkwürdige Ideenassoziationen in ihm hervorgerufen.

So hatte er z. B. alles, was „Das Goldene Vließ" betraf, infolge einer fast einjährigen Unterbrechung der Arbeit und schwerer und inhaltsreicher Erlebnisse vergessen; da spielte er einmal mit einer Dame einige Symphonien von Haydn, Mozart und Beethoven, dieselben, die er mit seiner Mutter, während der ersten Arbeit am Vließ gespielt hatte; und wie er damals noch während des Spieles stets an seine Tragödie gedacht und die Melodien mit seinen Gedankenembryonen verflochten hatte, so stiegen auch jetzt beim Wiedererklingen der Töne, mit denen diese Gedanken verbunden waren, die Erinnerungen und Pläne des Dramas mehr und mehr, bis in kleine Einzelheiten deutlich und genau, in seinem Geiste auf.

Zum Schlusse mögen hier einige Gedichte stehen, die Grillparzers ganze Liebe zur Musik, die ihm oft herrlicher als die Poesie erscheint, zeigen.

In Moscheles' Stammbuch (10. Oktober 1826).

Tonkunst, dich preis' ich vor allen,
Höchstes Los ist dir gefallen,
Aus der Schwesterkünste drei
Du die frei'ste, einzig frei!

Denn das Wort, es läßt sich fangen,
Deuten läßt sich die Gestalt,
Unter Ketten, Riegeln, Stangen
Hält sie menschliche Gewalt.

Aber du sprichst höh're Sprachen,
Die kein Häscherchor versteht;
Ungreifbar durch ihre Wachen
Gehst du, wie ein Cherub geht.

Darum preis' ich dich vor allen
In so ängstlich schwerer Zeit;
Schönstes Los ist dir gefallen,
Dir, und wer sich dir geweiht!

*

Wir haben zusammen gesungen,
Ich habe dir einsam gelauscht,
Und oft hätt' ich gern meine Worte
Für deine Töne getauscht.

Und ein so köstliches Epigramm, daß es nicht fehlen darf:

Einer welschen Sängerin
als sie das „Gott erhalte" mit Variationen sang.

Mit Opernliedern treibe deinen Scherz,
Wer fragt da viel nach Wahrheit, Herz und Seele;
Zum „Gott erhalte" ist ein deutsches Herz
Weit nötiger als eine welsche Kehle!

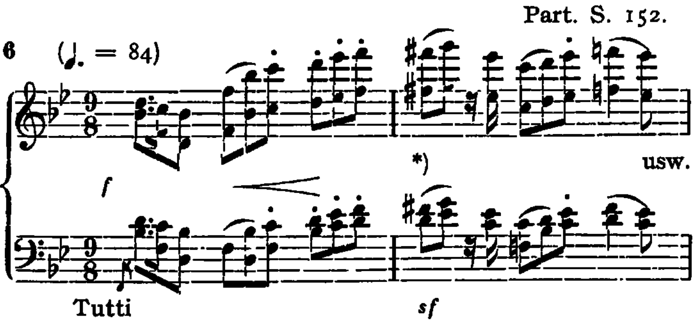


Hermann Goetz: „Francesca".

Von CARL AUGUST RAU.

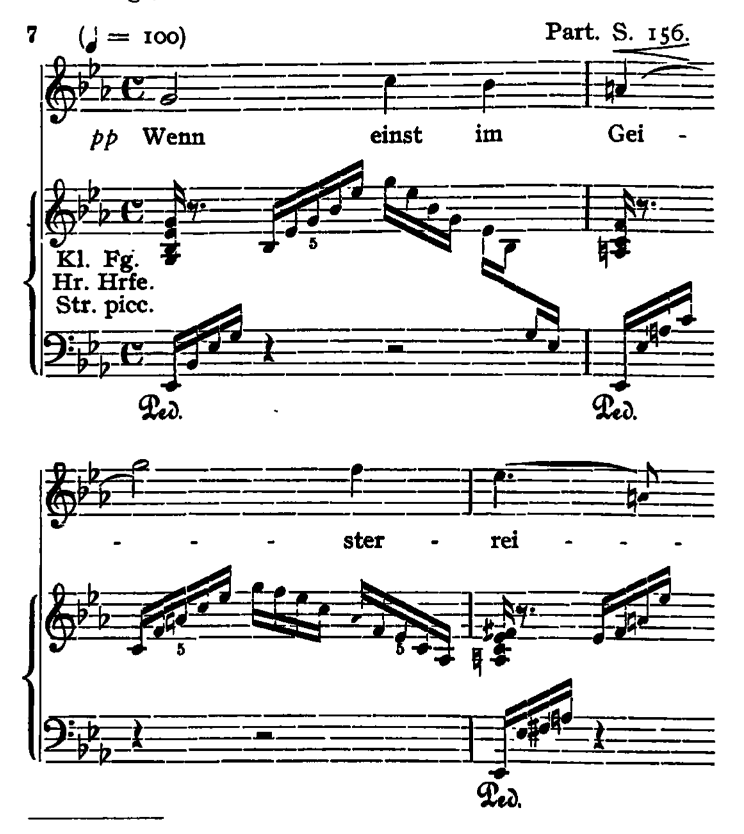
(Schluß.)

Die folgende vierte Szene ist für die Beurteilung des ganzen Werkes von ausschlaggebender Bedeutung, denn sie ist, abgesehen von den schon angedeuteten Aeußerungen Francescas, die einzige, die uns ausführlich über die Vorfabel berichtet: Paolo war fortgezogen, um die Geliebte seiner Jugend im Kampfe zu erringen („sie nur war mir der leuchtende Stern, wenn die Woge das Schiff umbrüllte und das Schiffsvolk flehte zum Herrn!"), er wurde aber durch einen Stein verwundet und fiel im Kampfe (es moll-Erzählung, 9/8 mit einer eigenartig mystischen Musik zu den Worten: „Da fühlt' ich das Nahen der ewigen Nacht"). In Rimini galt er für tot, weshalb Francesca nicht zögerte, dem um sie werbenden Lanciotto im Interesse des Friedens die Hand zu reichen (vergl. hierzu Martin Greifs Drama [1]). Paolo genas inzwischen von seiner Wunde, die Erinnerung an die Geliebte rettete ihn („Von neuem lachte das Leben mir, ich errang den Sieg und ich eilte zu dir"). Jetzt ist er wieder daheim und kein Mensch darf ihm das geliebte Weib entreißen, sie ist sein auf ewig. Das Orchester jubelt, als er sie liebend umfassen will:

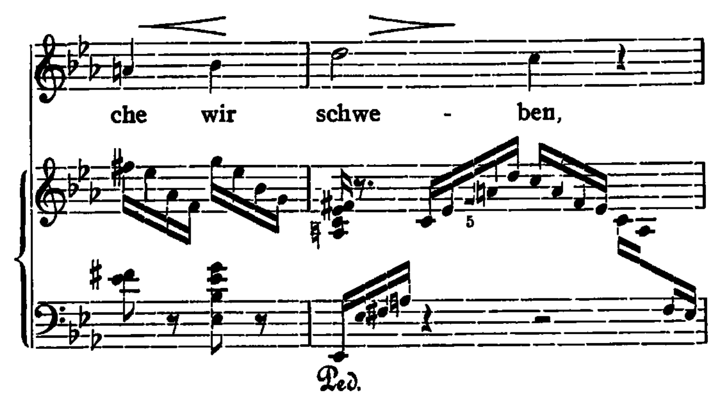


*) Die ersten 3 Achtel dieses Taktes sind jedesmal ein wenig zurückgehalten.

Francesca aber reißt sich aus seiner Umarmung (vergl. zu dieser dramatischen die wundervolle lyrische Liebesmusik Liszts in der Dante-Symphonie dis moll 7/4) schnell los, sie ist das Weib eines anderen und darf ihn nicht hören; auf seine Frage, ob sie ihn noch liebe, will sie deshalb nur sagen:



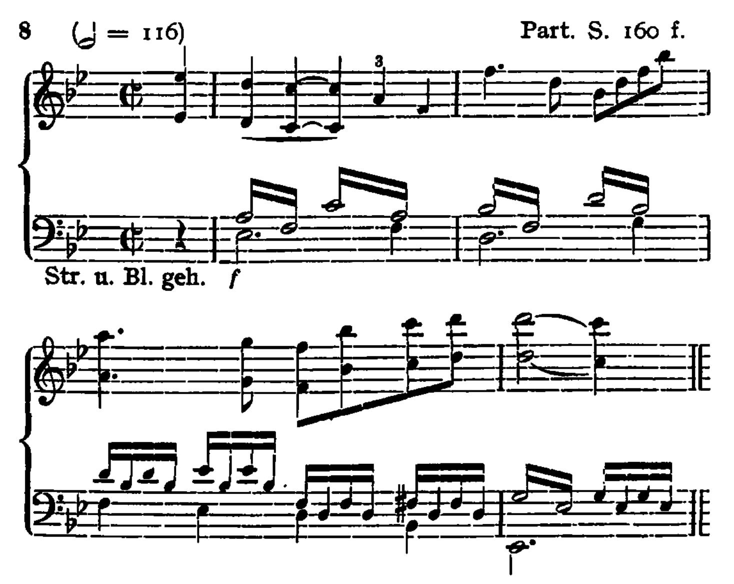
[1] „Francesca da Rimini", Tragödie in fünf Akten. Stuttgart 1892; auch hier schließt Francesca eine ausgesprochen politische Ehe, was der geschichtlichen Ueberlieferung entspricht.



„Der Erde Leiden weit entrückt,
Vom Strahl des ewigen Lichtes beglückt,
Dann will ich dir freudig die Antwort geben:
Mehr als mein Leben,
Als Glück und Ehre, der Seele Heil!
Und würde mir ew'ge Verdammnis zuteil!"

Sie müßte jedoch kein Menschenweib sein, wenn ihr Liebesdrang nicht stärker wäre als alle guten Vorsätze fürs Totenreich und so sinkt sie denn bald, von ihren Gefühlen überwältigt, in die Arme des Geliebten. Die Stelle ist ebenso in textlicher (sie wurde von J. V. Widmann verfaßt) wie in musikalischer Hinsicht außerordentlich fein erfunden, der Uebergang vom vermeintlichen Haß der Beiden zu ihrer Liebe ist nirgends sprunghaft oder willkürlich, er entwickelt sich vielmehr seelisch ganz folgerichtig, was allerdings in erster Linie der klassisch-schönen Musik mit ihrem schier unerschöpflichen Melodienreichtum zu verdanken ist. Auch in technischer Beziehung ist das Liebesduett Francescas und Paolos besonders in der zweiten Fassung meisterhaft und ohne Anlehnungen an bewährte Vorbilder gearbeitet, wenngleich man bei der Stelle: „O glückliches Wähnen, wie schnell zerflossen!" unwillkürlich und im besten Sinne an Tristan denken wird. Von Themen verarbeitet Goetz vornehmlich zwei, das uns schon bekannte „Thema des Liebesverlangens" (3) und das bisher nur in der Ouvertüre verwendete:

8 (𝅗𝅥 = 116) Part. S. 160 f.



Es entspricht der geschichtlichen Ueberlieferung, daß Lanciotto während der stürmischen Umarmung der Liebenden unbemerkt zuschaut und Ingres hat diesen spannenden Augenblick auf seinem Bilde[1] meisterlich festgehalten. In unserem Drama tritt er mit den Worten: „Verwünschtes Gaukelspiel" aus seinem Versteck hervor und zieht das Schwert; während er sich anschickt, mit Paolo zu kämpfen, kommen Diana und Guido hinzu, welcher die Brüder trennt. Francesca soll sich gegen Lanciottos Klage: Paolo sei der Buhle seines Weibes, verteidigen, kann es aber nicht, sondern sinkt bewußtlos in die Arme ihrer Dienerinnen. Es nimmt deshalb für Paolo ein, daß er Guidos schmerzvollen Ausruf: „Was uns als Haß erschien, so war es Liebe!" mit den Worten bestätigt:

„Ja! Liebe war es. Ich tu' es kund.
Laut frohlockend ruft es mein Mund:
Lieb' ist zwischen uns beiden,
Der Tod selbst kann uns nicht scheiden!

[1] Francesca da Rimini; es entstand 1818 in Rom und wurde 1846 in der Galerie „Bonne-Nouvelle" ausgestellt.

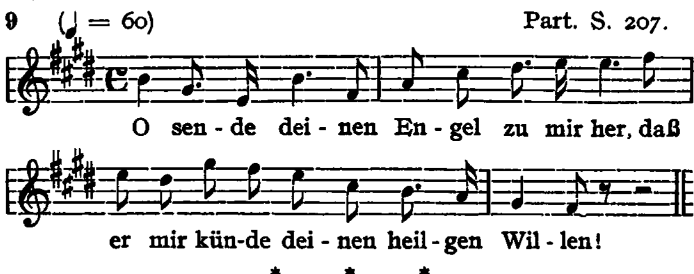
Doch du, der sie zum Altar geführt[1],
Nicht fragend, ob du ihr Herz gerührt,
Du bist der Frevler, ich bin es nicht;
An dir vollzieht sich das strengste Gericht[2].
Und mögt ihr mich alle der Sünde zeih'n,
Gott über uns wird Richter sein."

Jeder unbefangene Beurteiler wird Paolo verstehen können und trotzdem Lanciotto recht geben, wenn er seinem Bruder kein Gehör schenkt. Er läßt ihn in Fesseln legen und nach einem größeren Chorensemble in c moll, welches den Himmel um einen Retter bittet, der die tobenden Wetter zerstreuen und allein das schuldige Haupt treffen möge, fortführen. Francesca bricht mit dem Schrei „Weh mir!" verzweifelt zusammen.

Im Interesse der dramatischen Geschlossenheit des d r i t t e n A k t e s ist es sehr zu begrüßen, daß die Neubearbeitung, welche Robert Gound zusammen mit der Witwe des Komponisten ausführte, mit den das Fortschreiten der Handlung hemmenden Mönch- und Soldatenszenen aufgeräumt hat, wenngleich wir durch diesen „Strich" des künstlerischen Genusses beraubt werden, den das Hören des feierlich-ernsten Chores: „Media vita in morte sumus!" zweifellos mit sich brächte. Besagter Verzicht verliert aber an Bedeutung, weil Goetz noch kurz vor seinem Tode die Notwendigkeit einiger Kürzungen anerkannt hat und wir sicher annehmen dürfen, daß sein feinsinniger Bühneninstinkt ihm zuerst zur Streichung dieser Szenen des letzten Aktes geraten hätte.

In seiner neuen Fassung beginnt der Akt mit Dianas wehmütigem „Falkenliedlein", welches Widmann den Minneliedern des Dietmar von Aist und Kürenberg entnommen hat; es ist auch rein musikalisch ein ungemein reizvolles, „traurigsüßes" Stücklein, welches so recht den Seelenzustand Dianas ausdrückt. Nachdem das zarte Nachspiel im Orchester verklungen ist, öffnen sich die die Blumenveranda vom inneren Zimmer trennenden Vorhänge und wir blicken unter Harfenklängen in das durch eine Ampel beleuchtete Gemach Francescas, die vor einem Hausaltar zu Gott fleht, daß er den haßerfüllten Brüdern gnädig sein möge. Noch während der letzten Töne ihres Gebetes ist Lanciotto eingetreten: „Wie schön sie ist! Und, ach, einst war sie auch wie Engel rein, und jetzt, für mich verloren!" Es ist zu spät, selbst wenn er von neuem um ihre Liebe werben wollte; kann ihm doch sogar ihr Tod nicht ersetzen, was er verloren hat! Trotzdem braust er wild auf, als sie auf den Knien sich ihm nachschleifend bittet: „O räche an mir, was ich verbrach, n u r s c h o n e i h n!" Wie gerne würde er sie um dieser letzten Worte willen erstechen, die falsche Schlange, wenn er es nur über sich brächte! Er kann es aber nicht, wenigstens jetzt nicht, und wirft den Dolch von sich, um Francesca abermals allein zu lassen. Von neuem erhebt das unglückliche Weib die Hände zu seinem Gott:

9 (𝅗𝅥 = 60) Part. S. 207.



* * *

Mit dem Motiv seiner Vaterliebe:

10 (𝅗𝅥 = 100) Part. S. 208.

Vcl. solo *mf*

tritt Guido auf. Zweimal war er bei Paolo, zuerst allein, dann mit Diana, um den Gefangenen im allgemeinen Interesse zur Entsagung auf Francesca zu bewegen. Er hat nichts erreicht, auch dann nicht, als er vorgab, Francesca selbst wünsche sie und habe ihrem Vater aus freien Stücken geraten, Paolo mit Diana zu vermählen. Die Gefühle der so qualvoll Gefolterten jagen beim Berichte des Vaters von einem Gegenpole zum anderen: in dem Gedanken an die Möglichkeit der Verheiratung Paolos mit einer anderen kann sie nur heftig weinen, bald besinnt sie sich ihres Gebetes (Thema 9) und will Guidos Wunsch erfüllen, bald jauchzt sie bei der Nachricht, daß der Geliebte diesen Worten nicht geglaubt habe, laut auf, um schließlich nach ihres Vaters schmerzvollem Vorwurfe: „O meine Tochter, ehrst du so des Himmels

[1] Gemeint ist Lanciotto.
[2] Vergl. Dante: „Caïna attende chi'n vita ci spense."

geheiligtes Gebot?“ zusammenbrechend zu geloben, daß sie mit der geplanten Vermählung einverstanden und selbst bereit sei, dieses Bündnis zu segnen. Wie übermenschlich, um nicht zu sagen, unmenschlich, die Aufgabe ist, die sich Francesca mit diesem Versprechen zugemutet hat, erhellt am besten aus ihren in höchster Aufregung gesungenen Worten, die Goetz, nach dem Ausspruche seiner Gattin, nur unter Schluchzen komponieren konnte:

„Herr! Der du sprachst: So dich dein Auge ärgert,
So reiß' es aus, und wirf es von dir! Ach!
Hier liegt mein Herz. In tausend brennenden Qualen
Riß ich es aus, o Gott, und weiht' es dir [1].“

Die Schlußszene bringt dann den schmerzvollen Abschied der Liebenden. Auf Paolos verzweifelten Ausruf: „O Engel, welches Wehe hab' ich Unseliger über dich gebracht!“ erklärt ihm Francesca in verklärter Ekstase, was sie schon in der vierten Szene des zweiten Aktes verheißen hatte, ehe sie, von ihren Gefühlen überwältigt, in die Arme des Geliebten sank, daß sie sich erst im Geisterreiche ganz gehören würden, womit der Dichter eine passende Brücke zu Dante findet. Heute umarmt sie ihn nicht mehr und auch Paolo hält an sich: mit erzwungener Ruhe sagen sie sich Lebewohl und erst als Francesca in ihrem wahnsinnigen Schmerze hinzusinken droht, eilt Paolo zurück, um sie zu stützen. Diesen Augenblick hat Lanciotto beobachtet, er glaubt an eine neue Umarmung der Liebenden (die Neubearbeitung verwendet hier sehr glücklich Thema 3) und während Guido, der das Schlimmste befürchtet, Paolo rät, zu fliehen, ersticht er Francesca, die in ihres Vaters Arme sinkt [2]. Noch einmal erhebt sie sich und streckt mühsam ihren Arm zwischen die kampfbereiten Brüder, die sofort innehalten. Dann stirbt sie mit den Worten: „Er tat mir, ach, so wohl.“ Paolo sinkt nach Lanciottos Abgang an ihrer Leiche nieder, während ein sanfter, mit teilweiser Benützung von Thema 9 gearbeiteter Chor den Akt und damit das Werk beschließt.

Wir kommen jetzt auf das eingangs Gesagte zurück und betrachten unser Ziel als erreicht, wenn es auf Grund dieser kleinen Anregung gelingen sollte, für das poesievollste und reifste Werk [3] eines großen deutschen Meisters neue Freunde zu werben. Wenn wir auch aus unserer Angelegenheit keine allgemeine musikalische Frage ableiten und etwa mit Steiner [4] folgern wollen: „Wenn Strauß gegen Wagner ausgespielt werde, so sei der tertius gaudens derjenige, der mit der göttlichen Naivetät eines Mozart und der Inbrunst eines Beethoven die undefinierbare Zahl der Ausdrucksmöglichkeiten auf einfache, persönlich ausgeprägte Formeln reduzieren,“ so steht doch der hohe künstlerische Wert der letzten Goetzschen Schöpfung für jeden Kenner ebenso fest, wie die geradezu beschämende Tatsache, daß sie uns nun schon länger als ein Jahrzehnt [5] vorenthalten worden ist. „Francesca“ ist kein Zugstück im eigentlichen Sinne, sie ist, wie Frau Goetz einmal schrieb [6]: „Ein Kind des Herzens, ohne Ansprüche nach außen“ und diese Eigenschaften sollten ihr schon im allgemeinen die Pforten öffnen, besonders aber in einer Zeit, die wie die unsere nach Verinnerlichung des Lebens auf allen Gebieten trachtet.

---

[1] „Dies sollte sein Vermächtnis sein, seine Wegleitung für die leidenden, ringenden Menschen, die den Aufstieg zu erhöhtem, entsagungsvollem Menschentum nicht finden können“ (A. Steiner).

[2] Diesen Augenblick hat Tschaikowsky in seiner Orchesterfantasie op. 32 „mit brutaler Gewalt“ dargestellt (vergl. Partitur S 86 ff).

[3] Vergl. die Kritik über die Mannheimer Uraufführung am 30. September 1877 („Neue Badische Landeszeitung“ vom 11. Oktober 1877) und die begeisterten Berichte der Aufführungen in Karlsruhe unter Dessoff (Frau zu Putlitz) und in Schwerin unter Aloys Schmitt (Alfr. v. Wolzogen), mitgeteilt bei Steiner a. a. O. S. 37.

[4] In einer für Goetz allerdings nur schmeichelhaften Weise.

[5] „Francesca“ wurde unseres Wissens zum letzten Male Dezember 1901 in Zürich unter Kempter aufgeführt.

[6] Vergl. den Aufsatz: „Aus Briefen von Hermann Goetz an Otto Dessoff“, mitgeteilt von Albert Dessoff („Frankfurter Zeitung“ L 30)

Adrian Rappoldi.



Adrian Rappoldi ist am 13. September 1878 in Berlin geboren. Der Vater war Professor an der Hochschule für Musik und rechte Hand Joachims. Schon früh begann der Geigenunterricht. Bald siedelte der Vater nach Dresden über, wohin er als erster Konzertmeister der Hofoper vom kunstliebenden König Albert berufen worden war. Einer früher fest eingewurzelten Idee folgend, begann er den Violinunterricht mit dem erst vierjährigen Knaben, der bald große Fortschritte machte. In einer Aufführung spielte der Sechsjährige im Beisein von Freunden des Hauses die Variationen No. 7 von Bériot und erregte allgemeines Aufsehen. Frau Mathilde Wesendonk, Frau Gräfin Sauerma, die Nichte Spohrs und andere Persönlichkeiten von Bedeutung, die im väterlichen Hause verkehrten, zeichneten das Kind mit besonderer Güte aus. Später wurden Edvard Grieg, Brahms, Liszt und Anton Rubinstein, die in Dresden einige Zeit Aufenthalt genommen hatten, auf den kleinen Rappoldi aufmerksam. Nachdem Adrian einen Teil der Klassen des Gymnasiums durchlaufen hatte, unternahm er zunächst mit der Sängerin Tosti einige Konzertreisen, die den Elfjährigen weit in der Welt herumführten. In Kissingen zeichnete ihn Bismarck, der sich mit seiner Frau im Konzert befand, durch eine längere Ansprache aus, in Harzburg war er Gast des Grafen v. Caprivi, in Seitenberg in Schlesien wurde er zum Regenten Albrecht aufs Schloß berufen, wo er einige Tage verbrachte. Seine Reisen führten ihn später mit dem berühmten polnischen Tenor Mierzwinski durch Italien bis nach Aegypten. In Kairo und Alexandrien war er Gegenstand besonderer Huldigungen. In Zürich verbrachte er einige Tage im Hause Böcklins. Nach Dresden zurückgekehrt, begann der Schulunterricht auf dem Gymnasium von neuem. Da seine Eltern sich viel auf Reisen befanden, war der Knabe zunächst der Obhut von Erzieherinnen anvertraut und befand sich später in Pensionen bei seinen verschiedenen Lehrern. Bald trat er in das Königl. Konservatorium in Dresden ein, wo er Violinunterricht durch seinen Vater, Harmonie- und Kompositionsunterricht durch Felix Draeseke erhielt. Im Oktober 1891 trat er mit dem Militärkonzert von Lipinski vor eine größere Oeffentlichkeit.

Adrian Rappoldi.

Die „Dresdener Nachrichten“ berichteten damals: „Als die hervorragendste Leistung wurde allgemein die Nummer des blutjungen Söhnchens des Herrn Prof. Eduard Rappoldi anerkannt. Es war ganz überraschend, was dieser reichbegabte Virtuosendäumling mit dem Vortrag des Lipinski-Konzertes leistete.“

Der Knabe studierte unterdessen weiter und verließ im Jahre 1893 das Königl. Konservatorium mit dem Zeugnis der Reife und wandte sich darauf nach Berlin, wo er in der Bilseschen Kapelle als Sologeiger und Konzertmeister eine Anstellung fand. Es war durchaus nicht so leicht, an einer Stelle zu stehen, wo vorher Ysaye, Thomsen, Halir und andere berühmte Künstler sich ihre Sporen verdient hatten. Er spielte bei seinem ersten Auftreten das Beethovensche Violinkonzert mit derartigem Erfolg, daß der gefürchtete Kritiker Wilhelm Tappert sich veranlaßt sah, in seiner Zeitung besonders auf dieses Talent aufmerksam zu machen. Er schrieb: „Ich glaube, es steckt etwas ganz Besonderes in diesem jungen Künstler.“ In Berlin machte Rappoldi die Bekanntschaft Joachims. Er verkehrte viel in dessen Hause in der Bendlerstraße, war ständiger Gast der Quartettsoireen und Schüler Joachims. Wie sehr Joseph Joachim ihn schätzte, geht aus folgenden Zeilen hervor, die ihm der Altmeister bei seinem Abschied gab: Berlin, Okt. 1894.

„Ich habe Herrn Adrian Rappoldi als einen Geiger von außerordentlicher Begabung kennen gelernt. Sein Vortrag der Ciaconna von Bach und des Violinkonzerts von Beethoven fanden meinen vollsten Beifall und ich kann Herrn Rappoldi allen wahren Kunstinteressenten und Konzertdirektionen aufs angelegentlichste empfehlen.“

Infolge einer schweren Handerkrankung mußte Rappoldi Berlin verlassen und sich auf den Rat der Aerzte an die See zurückziehen. Aber bereits im Dezember 1895 sehen wir ihn als Gast der Musikgesellschaften von Venedig und Triest.

Seine Reisen führten ihn dann weiter zunächst nach Mecklenburg, wo er sich eine Zeitlang in Wismar aufhielt. Von hier aus reiste er nach Schwerin, wo er unter Leitung von Generalmusikdirektor Zumpe erfolgreich spielte. Weitere Konzerte veranstaltete er sodann in Lübeck und in Koblenz. Dann war er eine Zeitlang als erster Konzertmeister in Chemnitz tätig und ging später als Orchesterdirektor nach Teplitz. Von hier aus unternahm er eine Konzertreise nach Prag. Das allgemeine Aufsehen, das sein Auftreten dort erregte, verschaffte ihm ein ehrenvolles Angebot als erster Konzertmeister ans Königl. Landestheater, das er aber ausschlug. Am 26. Mai 1900 spielte er in der Musikgesellschaft von Warschau unter Leitung von Noskowski. Warschauer Kurier, Musikalisches Echo, Kurier Codzienny heben „die große Technik, Beseeltheit des Vortrages, Wärme des Tones und die künstlerische Phrasierung" hervor. Hier traf er mit Isidor Lotto, dem Zeitgenossen von Wieniawski, zusammen, der ihm einige wertvolle Anregungen im Violinspiel gab. Bald darauf zog sich der Künstler nach Schlesien zurück, wo er in Hirschberg einige Jahre zubrachte. Hier machte er die Bekanntschaft der Gebrüder Hauptmann. Namentlich mit Karl Hauptmann verbinden ihn Bande der Freundschaft.

Seit einigen Jahren lebt Adrian Rappoldi in Dresden, wo er seit dem Weggange Prof. Petris auch an der Hochschule des Königl. Konservatoriums wirkt, an derselben Stelle, wo er einst von seinem Vater Unterricht empfing. Die wertvollen Ratschläge, die er im Verkehr mit den größten Geigern ihrer Zeit, wie Sarasate, Joachim, Wilhelmj, von dem er auch den goldenen Tubbsbogen geerbt hat und in neuerer Zeit mit seinem väterlichen Freunde Leopold Auer empfangen hat, verbunden mit großem pädagogischen Geschicke haben bei seinen zahlreichen Schülern und Schülerinnen die schönsten Blüten gezeitigt. Eine ganze Reihe von Geigern und Geigerinnen tragen seinen Namen in alle Welt hinaus. Allen hört man die hervorragende Schule an, den schönen beseelten Ton, die Leichtigkeit der Bogenführung, die Klarheit in der Technik der linken Hand und das rhythmisch scharfe, charakteristische Spiel.

Adrian Rappoldi veranstaltet seit einer Reihe von Jahren in Dresden Kammermusikabende unter Hinzuziehung bedeutender auswärtiger Künstler, die sich eines großen Zuspruches erfreuen und oft durch den Besuch von Mitgliedern der Königlichen Familie ausgezeichnet werden. Verschiedentlich traten schmeichelhafte Angebote an Rappoldi heran, so z. B. als erster Konzertmeister im neubegründeten Mozart-Orchester in Berlin, im Concertgebouworchester in Amsterdam, im Thomasorchester in Amerika zu wirken. Er schlug alle diese ehrenden Angebote aus, um sich dauernd seiner Lehr- und Solistentätigkeit zu widmen.

Auch schriftstellerisch ist A. Rappoldi mit einigen Aufsätzen über die Geigenliteratur in der Rob. Schumannschen Musikzeitung in Leipzig und mit einer Abhandlung über den Violinspielerkrampf und seine Beseitigung an die Oeffentlichkeit getreten. Von Kompositionen Rappoldis kennt man einige Solostücke für Violine und Lieder. Der Schwerpunkt seiner Künstlerschaft ruht in seinem hervorragenden Geigenspiele und seiner Bedeutung als Lehrer. Als Geiger besitzt er eine staunenswerte Technik, sein Ton ist blühend, rein und groß, höchst bemerkenswert seine Kunst der Bogenführung. Abhold allem bloß Aufdringlichen zeigt sich der Künstler somit als ein echter Sohn und Nachfolger seines Vaters Eduard Rappoldi. *W. R.*

Karl v. Kaskel: Die Schmiedin von Kent.

Oper in zwei Akten. Text von RALPH BENATZKY.

(Uraufführung in der Dresdner Hofoper am 29. Januar 1916.)

Die neue (siebente) Oper des Münchener Komponisten ist zugleich seine erste mit tragischem Einschlag. Der Text wurde vor etwa vier Jahren preisgekrönt. Unter den Preisrichtern befand sich Ernst v. Schuch. Noch vor dem Tode des Generalmusikdirektors im Frühsommer 1914 ward das Werk vom Grafen Seebach für Dresden erworben. Dann kam der Krieg, der Krieg auch mit England, dessen Grafschaft Kent (im späteren Mittelalter) den Schauplatz der Handlung von Karl v. Kaskels Oper bildet. An eine Aufführung war da nicht zu denken. Die deutschen Bühnen mußten der veränderten Weltlage Rechnung tragen. Die Musen regten ihre Schwingen zum Ruhme des Vaterlandes, dessen Hochgefühl um so mächtiger erstarkte, je weiter unsere siegreichen Millionenheere in feindliches Gebiet eindrangen. Die wachsenden Erfolge im Heldenkampfe gaben uns Daheimgebliebenen die Sicherheit, das musikalische wie das Theaterleben neu aufzufrischen und den Spielplan wieder abwechselungsreich zu gestalten. Nichts kann besser für unsere Unbesiegbarkeit, auch im Wirtschaftskampfe, sprechen, als der Aufschwung der Schaubühnen. Da besannen sich denn auch die Bühnenleiter auf ihre Pflichten denjenigen Werken gegenüber, die vor dem Kriege angenommen wurden. Neben Botho Sigwarts „Lieder des Euripides" und v. Waltershausens „Richardis" war es die „Mona Lisa" von Schillings, die zuerst den Bann brach. Wir Deutsche waren großdenkend genug, die letztgenannte Oper nicht deshalb anzugreifen, weil ihre Vorgänge im feindlichen Auslande spielen.

Die knappe, von elementarer Leidenschaft erfüllte Handlung der „Schmiedin von Kent" steigert sich von Szene zu Szene, bis sie in dem von starken Gegensätzen erfüllten zweiten Akte zu vulkanischer Glut und Sprengkraft anschwillt und den Höhepunkt der Geschehnisse erreicht. Hier erfolgt dann die Lösung des Knotens in wirkungsvoller Tragik, wie sie sich aus den urewigen Gesetzen des Dramas ergibt. König Richard, ein lebensfreudiger, in sich selbst nicht gefestigter, sprunghafter Charakter gerät in Konflikt mit seinem Volke, zumal mit den Bauern der Grafschaft. Ein verhaßter Taxsammler erhebt übermäßige Steuern; ihn erschlägt der Schmied von Kent, der dann den Aufstand heraufbeschwört. Vorher war der König unerkannt in der Schmiede gewesen und hatte in der schönen Schmiedin Eroon den Gegenstand eines flüchtigen Abenteuers wiedergefunden, an das er nur zu gern erinnert wurde. Im zweiten Akte feiern die Ritter inmitten lockender Buhlerinnen ein tolles Liebesmahl. Nur der König wird immer nachdenklicher. Ein zu Boden stürzendes Kruzifix, ein verlöschender Stern steigern seine Erregung zur Vermessenheit. Schon lodern die Flammen des Aufruhrs im Schloßhofe auf, da besinnt sich Richard auf sein Königtum und eilt zu den Waffen. Alles stürmt fort. Durch eine verborgene Tür dringt Eroon ein, sie will den König retten. Bald kehrt dieser, zerfetzt vom Kampfe, zurück, ohne die Anwesenheit der Schmiedin zu bemerken. Sein Monolog „Ein Königstraum, zerstoben!" Nur ein Gedanke blieb ihm: Eroon. Während draußen der Kampf weitertobt, findet sich das Paar zu seligem Liebesrausch. Jähes Erwachen! Die Lohe flackert bereits zum Fenster herein.

> „Zu spät, zu spät!
> Jetzt hilft nur mehr, Eroon, die Tat.
> Nimm du den Dolch,
> Du hast so große Gnade mir geschenkt,
> Triff kurz und gut! Stoß zu!"

In diesem Augenblicke hat der Schmied die verborgene Tür eingeschlagen, doch der für den König bestimmte Dolch durchbohrt ihn. Vom Hofe dringt der Jubelruf herauf: „Sieg! Sieg!" Das Kampfglück hat sich gewendet. Zugunsten des Königs!

> Eroon: „Ich hab' getan, was mir bestimmt war,
> und Schuld und Sühne einen sich zum Tod."

Sie springt in die Tiefe. Die Ritter stürmen herein und umringen König Richard, der wie versteinert dasteht.

Man begreift, daß ein derartiges, stark dramatisch bewegtes Textbuch mit seinen rasch wechselnden Stimmungen einen Bühnenkomponisten reizen mußte. So hat denn auch Karl v. Kaskel sein Herzblut an die Oper gesetzt. Von Hause aus ein guter Melodiker, fand er, dank der bilderreichen Sprache seines Dichters, bald die sangbaren, für jede der handelnden Personen bezeichnenden Richtlinien seiner Musik. Und daß diese Musik bei aller Einfachheit des Melos sich in neuzeitlichen Ausdrucksformen bewegt, das hat der Schüler Jadassohns und Franz Wüllners in den bisherigen Opern zur Genüge bewiesen. So auch hier! Die lyrischen Ruhepunkte, deren es bei den schnell sich abwickelnden Vorgängen wenige gibt, sind von Klangschönheit erfüllt. So das „Traumlied" der Schwester Eroons im ersten Akte. An den erotischen Stellen des zweiten Aktes, die zwar eine starke Leidenschaftlichkeit, aber keinerlei Perversität zeigen, glüht auch die Musik in leuchtenden Farben auf. Hier seien die Erinnerung Richards an die Schmiedin von Kent, der Monolog und die Liebesszene genannt. Doch auch das Bacchanale und nicht zuletzt das charakteristische Kampflied der Bauern „Als Adam grub und Eva spann" am Schlusse des ersten Aktes müssen hervorgehoben werden. Kurz, eine an Schönheit, wie an Charakteristik und dramatischem Leben reiche Partitur. Das Werk wird seinen Weg machen.

Die *Aufführung* entsprach den Anforderungen, die man an die *Dresdner Hofoper* zu stellen sich gewöhnt hat. Sie war, bis in jede Einzelheit hinein, glänzend. *Waldemar Stägemann* als König und *Helena Forti* in der Titelpartie sind allen voran zu nennen. Frl. Forti war ganz die hingebend Liebende, der die Neigung zur Mission wird. Schon in der Erscheinung von gewinnendem Reiz, jeder Zoll ein König, im Glück wie im Unglück, in der Freude wie im Schmerz, bot Stägemann eine Meisterleistung, die kaum übertroffen werden kann. Wie schmuck ritt er im ersten Akte in die Schmiede, wie stark erschütterte er den Hörer in der Szene des „Sichverlassenwähnens" im zweiten Akte.

Die kleineren Partien waren mit ersten Kräften besetzt, so die Schwester Eroons mit Frau *Merrem-Nikisch*, die rote Buhle mit Frl. *Magdalene Seebe*, der Taxsammler mit *Ermold*, der Norfolk mit *Schmalnauer*, der Hillard mit *Enderlein*. Ausgezeichnet klangen die Chöre und das Orchester. Spielleiter *d'Arnals* und Hofkapellmeister *Kutzschbach* hatten die Neuheit mit größter Sorgfalt vorbereitet. Die prächtige Dekoration des Saales im zweiten Akte rührte von Hoftheatermaler *Altenkirch* her. Auch der erste Akt mit der halbversenkten rückwärtigen Bühne und der scharf gekrümmten, ansteigenden Dorfstraße (Kent) bot ein sehr malerisches Bild. Am Schlusse wurde mit den Hauptmitwirkenden auch der Komponist gefeiert. **Heinr. Platzbecker.**

Eine Oper von E. Meyer-Helmund.

Die Zeit treibt wunderliche Blüten. Etwas Krampfhaftes liegt heute vielfach in der künstlerischen Arbeit namentlich solcher mittleren Talente, die nun gern auch ihre Kräfte etwas mehr als in gewöhnlichen Zeitläuften erproben wollen. Die Folgeerscheinungen sind dann selbstredend nicht immer erbaulich. Wer hätte je von Erik Meyer-Helmund, dem Komponisten leichter, wohl auch ein wenig seichter Salonlieder, eine dreiaktige Spieloper erwartet, wie diese „Schöne Frau Marlies", die in Altenburg ihre Uraufführung erlebt hat? Freilich ist sich der Komponist auch diesmal wieder nur allzu treu geblieben. Er hat den romantisch patriotischen Grundgedanken des von Dr. Bruno Decker nach einem Lustspiele von R. Schiller bearbeiteten Textbuches mehr nach Art moderner Operettenautoren gewandelt und eine Musik geschaffen, die zwischen dem süß erotischen Salonstil seiner Lieder und der Karikaturistik gewisser neuerer Operetten eine Mitte hält. Dabei enthält dieses Libretto unbedingt gewisse Ansätze zur Charakteristik jener Zeit vor hundert Jahren, da die große Erhebung Deutschlands bezw. Preußens begann. Wir sind im Jahre 1813 in Plauen. Der reiche Handelsherr v. Tesmar begeht seine Hochzeit mit Marie Luise, der blutjungen Tochter seiner einstigen Jugendliebe. Marlies aber denkt an den schönen napoleonischen Offizier Couvreur, den sie so oft in Kassel im Theater sah. Da begibt es sich, daß der Gatte von seinem König in wichtigen Geschäften abberufen wird, und nun finden sich Marlies und Couvreur wieder, aber erst nachdem dieser Offizier, der sich als Marie Luisens Neffe Hartmut entpuppt, in der Schlacht bei Leipzig sich ganz zur deutschen Gesinnung bekannt hat, hält ihn der alte Tesmar für würdig, die von ihm väterlich geliebte Marlies als Gatte zu beglücken . . . In diese Haupthandlung sind mannigfache heitere Episoden hineinverflochten, unter denen der Auftritt der sogen. „Kaffeeriecher", einer historisch beglaubigten Kommission zur Beaufsichtigung des Kaffeeschmuggels von dem Komponisten mit mäßigem Witze geschildert werden. Unbefangene Heiterkeit verträgt sich ja leider sehr selten mit jener Saloneleganz, die für Meyer-Helmund typisch ist. Darum wendet er sich auch mit großer Vorliebe seinen Liebesträumereien zu, die er nach gut eingeführter Mode im Walzertakt in eine Musik setzt, die nirgends auch nur Ansätze zur Originalität aufweist. So wird denn diese „Schöne Frau Marlies" recht bald wieder in das Grab der Urkunden versinken, denen ihre Geschichte entnommen ist! Die Aufführung am Altenburger Hoftheater war recht sorgfältig, der Beifall herzlich? Kaum, aber jedenfalls äußerlich glänzend! **Artur Neißer.**

Musik in Stuttgart.

Die erste Hälfte der Spielzeit 1915/16 hat mancherlei an Schönem und Gutem und auch einiges gebracht, das man mit dem Beiworte des Großen bezeichnen darf, ohne in den der deutschen Kritik nicht ohne Grund häufig vorgeworfenen Ton einer starken Uebertreibung und Ueberbewertung künstlerischer Leistungen zu verfallen. Die *Stuttgarter Hofoper*, die in mancher Beziehung für sich eine führende Stelle im deutschen Theaterleben in Anspruch nehmen darf, wurde bei der Uraufführung von M. v. Schillings' „Mona Lisa", über die ich eingehend in der N. M.-Z. berichtet habe, viel genannt. Des Werkes und seiner glanzvollen Aufführung wegen, aber auch wegen des Protestes, den die evangelische Geistlichkeit der schönen schwäbischen Hauptstadt gegen die Oper und das Theater erhoben hat. Als Privatleuten durfte ihnen das Recht, ihre Meinung zu äußern, nicht bestritten, der im stillen von ungeschickter Seite aber geplante Versuch, das Theater zu boykottieren, mußte auf das nachhaltigste zurückgewiesen werden. Der Klerus in seiner Gesamtheit als Richter in ästhetischen Dingen berufen — das wäre nicht viel besser als eine unbeschränkte Polizeizensur; vielleicht noch schlimmer, da diese wenigstens die Werke, über die sie zu urteilen hat, kennen muß, die Geistlichkeit aber, wie von glaubwürdiger Seite behauptet wird, von dem Inhalte der Oper nur durch Quellen zweiter Hand unterrichtet war. Der Erfolg des Protestes war in Stuttgart ein durchaus negativer, und nach außen hin wirkte er als Bombenreklame für Schillings' Werk. Die Herren hätten das bei etwas innigerem Vertrautsein mit der Geschichte des deutschen Geisteslebens voraussehen können. Daß freilich das Werk nicht in unsere Zeit hineinpaßt, wer wollte das, hat er einen offenen Blick für das, was ihr und uns nottut, leugnen? Erfolg hatte auch eine zweite Uraufführung, die von *B. Sigwarts* „Liedern des Euripides". Aber einen weitaus geringeren und stilleren, da die Tagespresse beim besten Willen aus dieser „Mär aus Alt-Hellas" keine Sensation machen konnte. Beide Werke leitete Max von Schillings, der auch die großen Abonnementskonzerte der Hofkapelle anführte. Ein Hauptanteil der Arbeit an der Hofoper ruhte auf den Schultern des Hofkapellmeisters *Drach*, während *Erich Band* etwas zurücktrat, an dessen beweglicher Direktionskunst wir uns aber einmal in einem der Konzerte der Hofkapelle erfreuen konnten. Daß Frau *Hoffmann-Onegin* nach Wien, Herr *Ritter* nach Berlin geht, ist ein böser Schlag für unsere Oper. — Im ganzen hielt sich der Spielplan auf annehmbarer Höhe, ob er gleich durchaus nicht hervorragend war und besonders durch Einfügung von Werken wie „Mignon" und „Traviata" manchen Besucher verärgerte. Nicht zu verstehen ist die bisherige völlige Ausschließung von Mozart! Was soll alles Reden und Schreiben von der Höhe des deutschen Kulturgutes, wenn leitende Bühnen so achtlos an ihm vorübergehen? Wenn der blasierte Snobismus über das, was uns zum Höchsten zählt, naserümpfend hinweggeht, so verlangt der gebildete Geschmack und der unverdorbene Sinn die Werke Mozarts ebensosehr wie Weber, von dem nur „Freischütz" zur Darstellung kam, Marschner, Gluck (nur „Orpheus") usw. Auch Wagner trat etwas in den Hintergrund. Einzelne hervorragende Gastspiele zündeten gewaltig: *Slezak* als Eleazar, Radames usw. Frau *Barb. Kemp* als Carmen, Aida, Mona Lisa füllten das große und schöne Haus, dessen Akustik leider zu wünschen übrig läßt. Es barg fast bei jeder Vorstellung viele Feldgraue, Verwundete und Urlauber, die sich freilich — anderswo wird das gleiche der Fall gewesen sein — nicht immer wohl fühlen mochten: was irgendein Soldat von den Fildern, wo unser bestes Sauerkraut herkommt, mit Goethes „Faust" oder dem „Tristan" anfangen soll, ist mir nicht recht verständlich . . . Hübsch war, daß der König das Hoftheater öfter mit seinen Gästen, verwundeten Soldaten, füllte, die nach den Vorstellungen gute Bewirtung vorfanden, für die die verschiedenen Wohlfahrtseinrichtungen sorgten.

Stuttgart entbehrt eines großen Chores, der, auf sich selber stehend, das Gewaltigste der Chorliteratur einwandfrei aufführen könnte. Der Mangel an Männerstimmen machte sich unter diesen Umständen ganz besonders fühlbar. Immerhin gelang neben ordentlichen Darbietungen der Kirchenchöre eine Aufführung des Händelschen „Judas Makkabäus" in der Hospitalkirche gut und *Stephanis* Bearbeitung des herrlichen, wie für unsere Zeit geschaffen erscheinenden Werkes, fand allseitige Anerkennung. — Stets ausverkaufte Häuser sahen die *Volkskonzerte des Württembergischen Goethebundes*, über die, da der Berichterstatter nicht ganz unbeteiligt an ihnen ist, hier nichts weiter gesagt werden kann, als daß die Programme nur künstlerisch Wertvolles bieten, ältere und neue Musik nach Möglichkeit gleichmäßig pflegen und neben das künstlerisch unterhaltende ein kunsterzieherisches Moment stellen, dem auch in den einführenden Programmheften Ausdruck gegeben wird. Es wurden bisher geboten ein Weber-Abend, ein Liederkonzert unserer vortrefflichen Altistin Frau *Hoffmann-Onegin*, ein Quartettabend Meister *Wendlings* und Gen., bei dem u. a. ein Divertimento (in C dur) von *Joseph Haas*, dem Münchener Tondichter, der seit etwa vier Jahren hier am Konservatorium lehrt, zur trefflichen Wiedergabe kam. Haas ist einer unserer feinsten Musiker; mit tiefgründigem Können verbindet er einen auserlesenen Geschmack und steckt voll von originellen Einfällen, die ihn als Meister humoristischer Kunst, der ein Zug ins Mosaikartige anhaftet, erscheinen lassen.

Wendling gab mit seinen ausgezeichneten Quartettgenossen manche Probe seiner immer reifer und abgeklärter werdenden Kunst vor einem zahlreichen Publikum. Auch die Konzerte der *Königl. Hofkapelle* unter Schillings' Leitung stehen nach wie vor in hoher Gunst. Wir hörten Symphonien von Mozart, Beethoven, Brahms, Bruckner (die Neunte), von Mahler das Lied von der Erde (mit *Meader* als Solisten) und freuten uns manches Gastes. So sang *Claire Dux* und spielte Frau *Schapira* aus Wien Liszts Es dur-Konzert.

Neben dem *Stuttgarter Trio* (*Kessissoglu* — Klavier; *v. Akimoff* — Violine; *Donndorf* — Violoncello), das uns u. a. mit der neuen Trio-Fantasie von *Joseph Marx* bekannt machte, einer oft genial überschäumenden, zuweilen sich in wundersamer melodischer Verklärung ergehenden Schöpfung, die viele harmonische und etliche rhythmische Reize aufweist und eines gewissen Wiener Lokaltones ab und zu nicht entbehrt, ist das uns besuchende Trio der bei allen exzentrischen Neigungen genialen *Elly Ney* zu nennen: die trefflichen Künstler (E. Ney, van Hoogstraten, Reitz) spielten hier wie anderswo heuer nur Werke von Johannes Brahms und errangen, wie das Stuttgarter Trio, lebhaften Beifall.

Von Klavierkünstlern hörten wir *Claudio Arrau*, den jungen Chilenen, der, kommt er nicht bald in eine andere Schule, wahrscheinlich jede feinere Modulationsfähigkeit des Anschlages einbüßen wird, *Edwin Fischer, W. Backhaus, Konrad Ansorge.* Wie reizvoll wäre es, einmal die künstlerische Art unserer jetzigen Führer der reproduzierenden Kunst zu zeichnen und die einzelnen nebeneinander zu stellen. Und dann erst sie mit der Gruppe der *Liszt-Jünger* zu vergleichen! Von allen fesselte mich Ansorge am meisten. Ob ihm die Dante-Fantasie Liszts heute auch nur einer nachspielt? Als Beethoven-Interpret (op. 57) hat mich der große Meister (in den Variationen) ein wenig enttäuscht. Aber im übrigen war auch dieser Vortrag unvergleichlich.

Ueber den kuriosen Versuch eines Meisterbild-Konzertes habe ich mich in diesen Blättern ausgesprochen. Von bekannten Sängern hörten wir *Slezak*, der natürlich auch im Konzertsaale „zieht", aber durchaus auf die Bühne gehört: so gut und herrlich vieles gelingt, ihm steckt der Bühnenkünstler so im Blute, daß er manche Bühnenakzente schlechterdings nicht unterdrücken k a n n. Und seine Programme! Mag sich einer das ganze Jahr die Finger wund schreiben und die Geschmacklosigkeit, eine Meyerbeer-Arie neben Beethovensche Lieder zu stellen, noch so sehr geißeln: der Sänger trabt seinen alten Gang weiter, leimt das Entfernteste aneinander und Herr Publikus und Frau Gemahlin nebst Frl. Tochter finden die Sache einfach reizend und klatschen, bis die Nähte der Handschuhe platzen. Auch *Ludwig Heß* hörten wir wieder, leider auch wieder mit eigenen Kompositionen; einmal gab er ein eigenes Konzert, ein anderes Mal zusammen mit dem vorzüglichen *Arno Landmann* aus Mannheim, der die prachtvolle Orgel in der herrlichen Markuskirche meisterte, daß es ein hoher Genuß war, ihm zu lauschen. *Kothe* war auch wieder da und sang manches nette Lied: ich meine aber, sein diesmaliges Programm sei flauer als die anderen gewesen. Oder sind wir jetzt weniger empfänglich für solche Kleinkunst, deren Wirkungen im Augenblicke verpuffen? Von Geigern hörten wir u. a. *Burmester*, der immer mehr ins äußerlich Blendende gerät, freilich aber auch wie stets allerlei Hohlheit durch seinen herrlichen Ton und seine fabelhafte Technik zudeckte. Zum Schlusse sei Herr Dr. jur. *Dillmann* aus München erwähnt, der mit seinen Klavier- — Verzeihung! — mit seinen Tasten-Orchester-Vorträgen Bühne, Sänger und Orchester annähernd vergessen machen will oder doch wenigstens sie einigermaßen ersetzen zu können meint.

Prof. Dr. W. Nagel.

Von der Münchner Hofoper.

Nahezu zwölf Jahre sind vergangen, seit Pfitzners romantische Oper „Die Rose vom Liebesgarten" ihre erste Münchener Aufführung erlebt hat (21. Februar 1904). Damals erhitzten sich die Gemüter gewaltig über Wert oder Unwert des Werkes. Nach mehreren Wiederholungen verschwand es vom Spielplane, um nun nach langer Pause am 19. Dezember 1915 eine erfolgreiche Auferstehung zu feiern. Mag man sich zu dem Pfitznerschen Schaffen stellen, wie man will, das Eine wird jeder Vorurteilsfreie anerkennen müssen, daß in der „Rose vom Liebesgarten" ein eigenartiges Kunstwerk von Bedeutung erblickt werden darf, dessen dichterische Handlung von hohem Idealismus getragen, dessen musikalische Fassung von blühendem Leben erfüllt ist. Nach den mannigfachen Brutalitäten, ja Perversitäten der „Librettisten" aus der jüngsten Zeit scheint mir die Konstatierung dieses Vorzuges besonders wichtig und wertvoll. Ob nun die dichterische Konzeption in allen Teilen vollkommen geglückt, ist eine Frage, die nicht unbedingt bejaht werden kann. Pfitzner selbst lehnt die Ausdeutung einer Symbolik der Vorgänge im allgemeinen ab; so bleibt nur übrig, sich an diese selbst zu halten. Der Grundgedanke des Werkes ist jedenfalls poetisch empfunden und durchgeführt; im naiven Genießen der Dichtung wird man auch gerne ihre Schwächen, die eine oder andere szenische Reminiszenz, manche Unwahrscheinlichkeit übersehen. Denn es ist Dichters Werk und „die wahrste Poesie erdichtet am meisten," d. h. wenn sie nicht gerade entlehnt. Zumal in einer romantischen Oper. Dafür werden wir entschädigt durch eine ununterbrochene Reihe herrlicher Bühnenbilder, wie sie nur die Phantasie einer wirklich dichterisch veranlagten Persönlichkeit erfinden konnte. Eine wahrhafte Feerie zieht vor unseren Augen hin, die denjenigen Teil des Publikums in Bann halten wird, welcher zur Grunschen Dichtung selbst oder zur Musik keine rechte Stellung gewinnen kann. Pfitzners Musik zur „Rose", die Arbeit eines 29 jährigen — die Oper wurde 1897—1900 geschrieben — zeigt den Meister, einen solchen darf ich ihn wohl im Ernste nennen, bereits auf seiner vollen Höhe. Tiefes Empfinden, völlig restloses Aufgehen im dichterischen Vorgange spricht aus ihr in jeder Note, meisterhaftes Können, großzügige Gestaltungskraft erfüllen diese Partitur. Der verstorbene Rudolf Louis nannte einmal Pfitzner unter einer ganzen Anzahl von mehr oder minder starken T a l e n t e n die einzig wahrhaft g e n i a l e Begabung. Ohne mich dieser Behauptung so ohne weiteres anschließen zu können — ich denke dabei zunächst an Richard Strauß —, gebe ich zu, daß Pfitzner im musikdramatischen Schaffen unserer Zeit einen ersten Platz einnimmt. Strauß und Pfitzner, wie verschieden sind diese beiden Tondichter doch in den Grundprinzipien ihrer Kunstanschauung und deren Anwendung; freuen wir uns daher, daß wir zwei solche „Kerle" besitzen. In der innigen Vermählung von Wort und Ton hat Pfitzner in dieser seiner zweiten Oper einen sehr hohen Grad erreicht, nicht immer zwar hat er den denkbar prägnantesten Ausdruck gefunden und manchmal läßt er die Lehre Wagners außer acht, sich der Einfachheit zu befleißigen. Das ist hie und da denn doch allzu kompliziert. Zweifellos ist die „Rose vom Liebesgarten" reich an wundervoller weit ausholender Melodik, besonders in den Gesängen Siegnots und Minneleides, aber sie enthält auch Stellen, die nicht gerade kurzweilig anmuten. Verschärft wird dieser Mißstand noch durch die vielen langsamen und gedehnten Zeitmaße. Von hervorragender Charakteristik ist die Gestalt des Moormannes; zu den weniger gelungenen Teilen rechne ich die Zeichnung des Nachtwunderers. Kakophonieen und Herbheiten begegnen wir in dem Werke in großer Zahl, alle Augenblicke werden wir durch irgend eine kühne, mit rücksichtsloser Härte ausgeführte Wendung überrascht, die nicht schön klingt. Auch in der Instrumentation ist mir das aufgefallen; neben Klängen von bestrickender Pracht hören wir auch solche, denen dieses Prädikat nicht zukommen kann und in der Behandlung des Bleches ist Pfitzner gewiß nicht zu sparsam. Eine Eigenschaft fehlt der Pfitznerschen Musik vollständig, das ist die verlockende, verführerische Sinnlichkeit. Ich habe hier besonders das Tanzspiel des Waldvolkes (erster Akt) im Auge; wie kalt und nüchtern wirkt diese Szene! Vergleicht man damit die unwillkürlich sich der Erinnerung aufdrängende Venusbergmusik — welch' ein Unterschied! Hier üppigster Tonzauber, dort frostige Melodik. Im Gegensatze hiezu findet Pfitzner für die Todesklagen des Nachspieles wahrhaft ergreifende Töne, die mächtig unser Herz erschüttern und mit einem gewaltigen Eindrucke das schöne Werk abschließen.

Die Aufführung unter Bruno Walters liebevoller Hand war von hoher Vollendung; was besonders Chöre und Orchester leisteten, nicht zu übertreffen und szenisch hatte man alles aufgeboten, um den gewiß nicht geringen Ansprüchen des Komponisten gerecht zu werden. Der Autor wird vermutlich die Sorgfalt, die man seinem Werke an der Münchener Hofbühne entgegenbrachte, zu würdigen wissen. (Um nur eines anzuführen, welch' feiner Geschmack waltete hinsichtlich der

Karl Locher †.
(Siehe Heft 6 Seite 88.)

Farbenwirkung im Liebesgarten! Wie wundervoll abgetönt erschien die Gruppe der Sternenjungfrau mit dem Sonnenkinde!) Aus der Reihe der Darstellenden seien mit Auszeichnung Frau *Mottl-Faßbender* als Minneleide, Herr *Wolf* als Siegnot und Herr *Birrenkoven* als Moormann genannt. Manchem der übrigen wäre eine deutlichere Aussprache zu wünschen, mag der Ton an sich von noch so bestrickendem Wohllaute sein, er ist mir nichts wert, wenn er nicht Kunde gibt von seinem geistigen Inhalte, er ist ein schönes aber leeres Gefäß. Das anscheinend ausverkaufte Haus, nach dem ersten Akte noch etwas kühl, rief zum Schlusse neben den Vertretern der Hauptrollen auch den Komponisten wiederholt vor die Gardine. Von den beiden bisher bekannt gewordenen Opern Pfitzners scheint mir „Der arme Heinrich" die „Rose" an stilistischer Geschlossenheit und Einheitlichkeit zu übertreffen; in beiden Werken aber zeigt sich ein künstlerischer Ernst, eine sittliche Größe, die in unseren Tagen für den wahren Kunstfreund (im Sinne Schillers und Wagners) eine erhebende Freude bedeuten müssen. Und wenn auch der „Rose" das Lob eines vollkommenen Meisterwerkes nicht vindiziert werden kann, an Bedeutung und innerem Werte übertrifft diese Arbeit eines deutschen Künstlers die oberflächlichen zumeist der Unterhaltung eines gedankenlosen Publikums und dem Sinnenkitzel dienenden Erzeugnisse welscher Art in nicht zu vergleichendem Maße. Mit großem Interesse sieht man daher jetzt schon der dritten Oper Pfitzners, seinem „Palestrina" entgegen, welche von der hiesigen Intendanz bereits erworben ist. Angekündigt sind ferner: die Uraufführung des Dr. Bittnerschen Bühnenwerkes „Das höllische Gold", sowie dreier Opernneuheiten der Wiener Komponisten Schreker und Korngold, schließlich Neueinstudierung von Kloses „Ilsebill" und Wiederaufnahme von Richard Straußens „Salome", mit deren Titelrolle auf Anregung des Komponisten sich zurzeit Frl. Krüger beschäftigt. Ob alle diese Herrlichkeiten noch in der laufenden Spielzeit geboten werden können, erscheint mir etwas fraglich. Exempla docent. Von der in Aussicht gestellten Neueinstudierung älterer beliebter Opernwerke ist man jedoch wieder abgekommen, denn, läßt sich dem Spielplane, was Reichhaltigkeit anbelangt, auch nichts Uebles nachsagen, besondere Ueberraschungen bietet er kaum. Manche Komponisten, wie Gluck, Marschner, Auber u. a. werden zu Unrecht vernachlässigt, andere wie Wagner, Mozart zu oft aufgeführt; für diesen Umstand mag freilich in erster Linie der Kassenerfolg ausschlaggebend sein. Praktische Gesichtspunkte mit idealen Grundsätzen zu vereinen, wird stets die Aufgabe einer verständigen Theaterleitung bleiben müssen. **Prof. H. Schwartz.**

Aus den Münchner Konzertsälen.

Die Alpensymphonie von Richard Strauß, die in einem Konzert der *„Musikalischen Akademie"* unter Leitung *Bruno Walters* gespielt wurde, hat im allgemeinen etwas enttäuscht. Wenn ich auch zugebe, daß sie in ihrem letzten Drittel stark abfällt, an Stelle des Innerlichen mehr Sentimentalisches gibt, daß sie im übrigen auch kaum wesentlich Neues von ihrem Schöpfer kündet, so muß ich mich persönlich trotzdem zu denen bekennen, denen der immer noch eminente Schwung und die Leichtblütigkeit der Straußschen Tonsprache etwas sagt, und die den poetischen Wert vieler Tonbilder in der Alpensymphonie anerkennen, wenn ihr Weg auch ganz ausschließlich durch das „Auge des Ohres" geht. Auf ihm ist aber Strauß der Pfadfinder seiner eigenen Technik. Einem Werkchen wie „Graeners Musik am Abend" op. 44 gegenüber gewinnt man freilich viel leichter allgemein bestimmende Werte. Sie liegen in den drei kurzen Sätzen dieser für kleines modernes Orchester geschriebenen Stimmungsmusik gleichsam offen. Mit viel Geschmack, Kenntnis intimerer orchestraler Wirkungen ist hier alles abgewogen. Sind die beiden ersten Sätze etwas gar miniaturhaft, so ergibt der dritte nähere Beziehungen zu dem untergelegten Text von Hofmannsthal, ohne daß das Milieu der Serenade überschritten würde. So ist diese kleine Uraufführung immerhin bemerkenswert. Zu nennen wäre noch das von *Petschnikoff* in der *Akademie* gespielte geistvolle und auch an witzigen Einzelzügen reiche Violinkonzert von H. G. Noren. Im übrigen neigt Walter zumal in der zweiten Hälfte des Winters vorwiegend der klassischeren Musik zu und es stehen kaum mehr Novitäten in Aussicht.

Eine hat er freilich doch neu entdeckt, und die ist die Es dur-Messe von Schubert, die er mit dem *Lehrergesangverein* aufgeführt hat. Entsprach die Wiedergabe auch hier nicht durchaus, — der harte gestoßene Ansatz des Chores wirkte beispielsweise sehr unschön, — so bleibt doch das Verdienst um das Werk unantastbar, das in seinen harmonischen, klanglichen Wirkungen, vielfach auch in dem Phrasenbau seiner Steigerungen sehr interessant und anregend ist. *Ludwig Rüth* hat mit dem *„Neuen Konzertorchester"* Stücke wie Liszts „Nächtlichen Zug", Kloses „Elfenreigen", Draesekes reizende D dur-Serenade zu Gehör gebracht und einer Novität gedacht, der Gesangszene für Frauenstimme und Orchester „vor einem Bilde" von A. Albert Noelte, einem jungen Münchener Komponisten, der die Impulsivität und den Mut hat, so voll in die Saiten zu greifen, wie es sein Inneres ihm befiehlt, und der dabei ein respektabeles orchestrales Können aufweist. So erfreulich alle derartige Bemühungen unserer beiden Orchesterleiter sind, und so anerkennend man auch über verschiedentliche Neuerscheinungen wird urteilen können, — für München sind sie letzten Endes nicht ausschlaggebend. Ein tatsächlich fundiertes und leistungsfähiges Konzertorchester, dazu ein selbständiger Dirigent von Rang, Begabung und Können, der es erziehen, einen Vortragsstil schaffen würde — das täte not in der süddeutschen Kunstmetropole, deren Konzertverhältnisse seit langer, langer Zeit einer Regeneration bedürfen. Die besten Einzelleistungen bedeuten dem gegenüber nicht mehr als Momente, die in ihrer Art freilich Vollkommenes enthalten, wenn *d'Albert, Teresa Carreño* spielen, wenn man sich an *Ansorges* ästhetischem Pianistentum erfreuen kann, wenn Erika *von Binzer*, die einheimische, an ihr musikalisch gesundes Klavierspiel erinnert, oder eine begabte Novize, wie *Lore Winter* einer aufmunternden Anerkennung wert ist. Neben den Konzerten der Vielzuvielen, unter die auch Namen von sensationellem Klang zu rechnen wären, fallen solche Erscheinungen, gleichviel ob sie mehr oder weniger glänzen, immer wohltuend heraus. Die zahlreichen Solistenkonzerte sind am Platz nur als Begleiterscheinungen eines regen kultivierten Musiklebens. Im anderen Falle geht die Gefahr seiner Zersplitterung zu leicht mit ihnen Hand in Hand, und was das Schlimmste ist, das Publikum wird mißtrauisch, wenn ihm die wirklich hervorragenden Führer fehlen. **Willi Gloeckner.**

Das Musikleben in Düsseldorf.



Wenn das Musikleben der Kunststadt auch im zweiten Kriegswinter wenig Einbuße erleidet, so verdanken wir das der rechtzeitigen, glücklichen Lösung der Orchesterfrage. Das durch viele Einberufungen zum Heeresdienste stark geschwächte Orchester der Stadt wurde durch Musiker des benachbarten Duisburg zur Lösung der größeren Aufgaben in Oper und Konzertsaal verstärkt. Beide Städte haben auch in Friedenszeit einen gemeinsamen Opernbetrieb, die Verschmelzung beider städtischen Institute lag also nahe genug. Auf diese Weise erhalten wir vier (statt acht) Konzerte des Musikvereines und acht (statt zehn) große Orchesterkonzerte unter Leitung *Karl Panzners*, der auch in Duisburg einige Veranstaltungen übernimmt, und unser Kapellmeister *Alfred Fröhlich* ist in der Lage, seine eifrige Pflege Wagners in beiden Gemeinden aufrecht erhalten zu können. Das erste Konzert des Musikvereines brachte eine glänzende Wiedergabe des Judas Makkabäus von Händel und zwar in H. Stephanis nicht nur ein historisches Interesse verbürgender Bearbeitung, deren knappe, das dramatische Element des Oratoriums wirksamst unterstreichende Fassung in Panzners lebendiger Ausdeutung einen tiefen Eindruck hinterließ. Als Solisten beteiligten sich *Anna Kämpfert*, Frau *Hoffmann-Onegin*, Kammersänger *Wolff* und *Raatz-Brokmann*, allenthalben bekannte und geschätzte Kräfte, ferner *H. Meisen* (Orgel) und *H. Flohr* (Cembalo) in vortrefflicher Weise. Im ersten großen Orchesterkonzert spielte *Julius Buths* sein gediegenes, in Form und Inhalt fesselndes Klavierkonzert in d moll (1876 entstanden) mit vollem Erfolge, während die zweite Leonoren-Ouvertüre von Beethoven und Schuberts C dur-Symphonie abgeklärt und zündend geboten wurden. Der folgende Abend brachte als Neuheit die *Orchestervariationen* über den Radetzky-Marsch von *Adolf Busch*: sehr freie Improvisationen voll guter Einfälle, kühner Kontrapunktik und in reich gefärbter Instrumentierung. Bereitete Panzner diesem Werke die denkbar beste Wiedergabe, so war die künstlerische Selbstverleugnung, mit welcher er Mozarts Jupiter-Symphonie wunderbar verklärt, echt mozartisch herausstellte, nicht weniger erfreulich. Zwischen den so grundverschieden gearteten Tondichtungen spielte der junge Geiger *Schoenmaker* Mendelssohns unverwüstliches Violinkonzert zwar sehr schön im Tone, aber doch zu süßlich und musikalisch willkürlich, als daß er damit mehr als einen, dem Ausländer besonders reichlich zugemessenen äußerlichen Beifall erringen konnte. Erfreulicherweise zeigte sich die private Tätigkeit im Konzertsaal würdiger als im letzten, mit Wohltätigkeitsveranstaltungen oft Unberufener überlasteten Winter. Und was die Hauptsache ist: die ernste Kunstpflege fand regen Anklang. So hatten *Elly Ney* und ihr Gatte

Willy van Hoogstraten mit ihren beiden Brahms-Abenden, an denen sie alle Klavier- und Klavier-Violin-Sonaten des Meisters vollendet vortrugen, einen großen Erfolg, fand das Bußtagskonzert des Organisten *F. C. Hempel* die gebührende Anteilnahme, bereitete man dem *Berliner Hof- und Domchor*, der mit einer Auslese von etwa fünfzig Männer- und Knabenstimmen Proben vollendeter Gesangskunst a cappella bot, eine begeisterte Aufnahme. Als Mitwirkende an einem sonst wenig glücklichen Liederabend vermittelten ferner der ausgezeichnete Cellist *Paul Ludwig* und der ebenso tüchtige Pianist *Hubert Flohr* die Bekanntschaft mit einer neuen *Celloklaviersonate* op. 8 von *Dohnanyi*, deren Scherzo und Schlußvariationen bedeutenden Wert besitzen und als feinsinnige Tonsätze besonderer Färbung angesprochen werden müssen, während das Allegro ma non troppo, das Adagio ein festeres, klares Gepräge vermissen lassen.

In der Oper führte bis jetzt Wagner das erste Wort. Als Spielleiter und Dirigent sicherten *Robert Leffler* und *Alfred Fröhlich* seinen Werken die einheitliche, großzügige Auffassung und Wiedergabe, an welcher sich außer den bereits bekannten älteren die neuverpflichteten Sänger nach bestem Vermögen beteiligten. Wir hörten Tannhäuser, Lohengrin, den Fliegenden Holländer, die Walküre, Tristan. Als Heldentenöre traten *Christian Wahle* und *Willy Ulmer* miteinander in Wettbewerb. Jener im Besitze beneidenswerter, aber durchaus verbildeter Stimmittel, dieser ein Sänger mit feinem Empfinden, tadelloser Aussprache, musikalischem Vortrage, aber ohne jeden Reiz und ohne Metall des Organes. *Marie Bartsch-Jonas* zeigte als Elisabeth, Elsa, Sieglinde eine in aufsteigender Entwickelung begriffene Beanlagung in Spiel und Gesang, *Else Bräuner* fesselte als Senta durch den Wohllaut ihres Soprans und musikalischen Vortrag. Eine hervorragende Altistin besitzen wir an *Magda Spiegel*. Glanzleistungen waren ihre Ortrud, Brangäne, Fricka und Erda. *Paula v. Florentin-Weber* stellte als ihre beste Rolle die Isolde. Die Neueinstudierung „Der Widerspenstigen Zähmung" von Götz muß als Großtat unserer Oper bezeichnet werden. Fröhlichs Orchester glänzte. *Wucherpfennig* (auch in Wagner-Werken stets bedeutend), der Baptista, Marie Bartsch-Jonas (Katharina), die talentvolle *Aennchen Heyter* (Bianca), *Hubert Mertens* (ein prächtiger Hortensio), *Adolf Jäger* (Lucentio) und *Gustav Waschow* (der vorbildliche Petruchio) erwiesen sich als beste Besetzung der sehr schwierigen Partien des köstlichen Werkes. Anläßlich der Erstaufführung von Mozarts „Die Entführung" wies sich *Karl Alwin* als Opernleiter mit feinem Musikempfinden und sicherem Stilgefühl aus. Besonderen Reiz gewann die Vorstellung durch das Gastspiel von *Melitta Heim* als Konstanze. Neben der berufenen Mozart-Sängerin behaupteten sich Adolf Jäger (Belmonte), obgleich er noch leichtflüssiger singen durfte, der prachtvolle Osmin von Wucherpfennig, *Max Roller* (unser begabter Spieltenor) als Pedrillo, Waschow als vornehmer Bassa Selim. In Offenbachs Hoffmanns Erzählungen fand auch *Hermine Hoffmann* Gelegenheit, als Olympia und Giuliette schätzenswerte Künstlereigenschaften zu zeigen. Daß neben den allüberall gebotenen ständigen Werken diesmal „Der Bettelstudent", „Die Försterchristl" nicht fehlten, ist fast selbstverständlich. Sie leisteten als anziehende „Füllopern" während der sorgfältigen Vorbereitung zur Erstaufführung der „Mona Lisa" von Schillings gute Dienste. Diese Neuheit offenbarte die hohe Leistungsfähigkeit unserer Bühne aufs neue. Die szenische Einrichtung Lefflers, Fröhlichs Orchester ließen keinen Wunsch unerfüllt. Die Instrumentalpartie erfuhr eine geradezu erstaunlich durchsichtige und ausgefeilte Wiedergabe. *Marie Bartsch-Jonas* übertraf sich als Titelheldin an Ausdruckskraft in Spiel und Gesang, *August Kies* schuf einen charakteristischen, überzeugenden Francesco, *Jäger* sang den Giovanni hinreißend frisch, *Hanfstaengl* fesselte als Pietro Tumoni, *Hermine Hoffmann* war eine verführerische, liebreizende Gievra, *Aennchen Heyter* eine kindlich-naive Dianora. Werk und Aufführung fanden viel Beifall. **A. Eccarius-Sieber.**



Chemnitz. Die erste Hälfte der winterlichen Konzertzeit hat viel Schönes gebracht. Die städtische Kapelle, vor allen Dingen, errang unter Malatas vorzüglicher Leitung und trotz der großen Kriegsschwierigkeiten manch neuen Erfolg. Neben der ausgezeichneten Wiedergabe Beethovenscher Musik (C dur Symphonie No. 1 — Leonorenouvertüre No. 4 E dur — Klavierkonzert No. 4 G dur mit Kirchenmusikdirektor Stolz am Flügel — gesamte Egmontmusik mit einer von Bruno Tuerschmann verfaßten und gesprochenen Wortverbindung und mit Margarete Loose als Liedersängerin) erfreute man sich auch durch eine hervorragend schöne Darbietung Händelscher Kunst in seinem d moll-Konzert für Streichmusik mit überliegenden zwei Sologeigen und einem Violoncello, wobei die Konzertmeister Bobell, Falkenberg und Mann sich besonders auszeichneten. Die neuere Kunst war vorteilhaft vertreten durch Brahmsens Symphonie No. 2 — D dur —, durch Dvoráks slawische Rhapsodie, Liszts Fantasie über ungarische Volksmelodien für Klavier mit Orchester mit dem jugendlichen Claudio Arrau am Flügel, durch R. F. Volkmanns Konzertstück für Pianoforte und Orchester, mit demselben jungen Künstler besetzt, und durch verschiedene Wagnersche Werke. Es gab sogar einen ganzen Wagner-Abend. In Humperdincks „Maurischer Rhapsodie" konnte man sich an prächtigen, farbenreichen Klängen voller südländischer Glut berauschen. — Karl Hoyer, der treffliche Organist zu St. Jacobi, von dem wir schon im Vorjahre eine wohlgelungene Komposition aus der Taufe heben konnten, hat ein neues Werk für Orgel und Orchester geschrieben, eine „Introduktion und Chaconne". Am 27. November kam es zur Uraufführung und bewies wiederum des jungen Meisters außerordentliche Begabung. Reiche Erfindungskraft, echtes Kunstgefühl und reifes Können haben hier ein Werk von nicht zu unterschätzender Bedeutung geschaffen, das seinen Platz behaupten wird. Dem Künstler, der natürlich selbst den Orgelpart spielte, wurde ein wohlverdienter Erfolg. Nicht minder glücklich war sein gleichbegabter und gleich strebsamer Kollege von St. Petri, Ewald Siegert. Auch er hat etwas Neues, ein Werk für große Chöre, Solostimmen, Orchester und Orgel herausgebracht, das in einem Konzerte des Gesangvereins der städtischen Beamten erstmalig aufgeführt wurde. Es ruht zwar nur auf kurzer Textunterlage, einem „Deutschen Siegesgesang" von Karl Bauer, ist aber in bester musikalischer Durcharbeitung sehr groß aufgebaut unter Verwendung von Einzelstimmen, Männer-, Frauen- und Kinderchören, und hatte eine unbestreitbar große Wirkung. — Ein bedeutendes Verdienst erwarb sich Professor Mayerhoff durch eine Aufführung großen Stils des G. F. Händelschen Oratoriums „Israel in Aegypten". Das hochinteressante Werk in der Chrysanderschen Zusammenstellung wurde vorbildlich gesungen vom Leipziger Riedel-Verein, dem Chemnitzer Lehrergesangverein und dem verstärkten Frauenchore von St. Jacobi. Mayerhoff ist der erfolgreiche Dirigent aller drei Gesangskörper. Die Stadtkapelle führte den orchestralen Teil in bekannt trefflicher Weise aus und auch die kleinen Solopartien lagen in bewährten Händen. — Die Oper hat sich anerkennenswert bestrebt, teils Neues, teils interessante Wiederholungen zu bieten. Zu letzteren gehörte eine Aufführung von Weingartners „Kain und Abel" mit des Komponisten Gattin in der weiblichen Hauptrolle und unter seiner Leitung, beides Umstände, die allein schon genügten, der Aufführung einen guten Erfolg zu sichern, wenn auch das Werk an sich nicht ungeteilten Beifall fand. Zugleich mit dieser Darbietung kam als Neuheit für Chemnitz des Münchener Freiherrn von Franckensteins einaktige Oper „Rahab" heraus, gleichfalls unter des Schöpfers führendem Stabe. Das Werk ist in seiner Eigenart vollauf gewürdigt worden und hat auch einige Wiederholungen erlebt, bei denen nur einheimische Künstler um die Erfolge rangen. — Goldmarks „Königin von Saba" ist die andere große Neuheit der diesjährigen Spielzeit. Unsere früheren Opernverhältnisse haben wohl zu diesem rein äußerlichen Glanz- und Prunkstücke nicht ausgereicht und deshalb mag die Direktion gemeint haben, mit den jetzt überreich zur Verfügung stehenden Mitteln diese Goldmarksche Oper dem hiesigen Publikum nicht länger vorenthalten zu sollen und sie hat in der Tat damit eine äußerst glanzvolle Leistung geschaffen, deren Schwerpunkt weit weniger in dem musikalischen Teile als in den ausgezeichneten Arbeiten der Regie, des Maschinenmeisters, des Trachtenkünstlers und des Theatermalers liegt. — Das hiesige Musikleben hat einen schmerzlichen Verlust erlitten durch das Hinscheiden des Königlichen Musikdirektors Georg Asbahr, einer überaus beliebten Künstler-Persönlichkeit. Länger als 25 Jahre hat er die Kapelle des Infanterie-Regimentes No. 104 geleitet, bis er vor 3 Jahren als Siebzigjähriger in den Ruhestand trat, um bei Kriegsausbruch sich wieder in den Dienst des Vaterlandes und seiner Kunst zu stellen und die neugegründete Garnisonkapelle zu übernehmen. Mit Freude hat es die Chemnitzer Bürgerschaft erfüllt, diesen Greis in voller Schneid und Rüstigkeit über ein Jahr lang den beschwerlichen Dienst an der Spitze seiner Getreuen ausüben zu sehen. Friede seiner Asche! —*h*

Halle. Aus den Konzerten in Halle ist als das bemerkenswerteste Ereignis die Erstaufführung der d moll-Symphonie op. 39 von *Paul Graener*, dem Komponisten der erfolgreichen Oper „Don Juans letztes Abenteuer", hervorzuheben. Bei dem Werke darf man nicht an eine Symphonie im Sinne

der Klassiker denken. Die äußerliche Teilung in drei geschlossene Sätze ist vielleicht das einzige Merkmal, das daran erinnert. Im übrigen zeigen Inhalt, Form und instrumentale Einkleidung moderne Züge; Züge, die nicht etwa in der Richtung schwächlichen Epigonentums liegen, sondern vielmehr als Ausflüsse einer nach Eigenart und Selbständigkeit strebenden, musikalisch hochtalentierten Persönlichkeit zu bewerten sind. An Einzelheiten birgt die Symphonie soviel des Interessanten, daß ein einmaliges Hören kaum genügt, um alles im Plane des Ganzen gegeneinander richtig abzuwägen und zu verstehen. Zunächst ist man versucht, absolute Musik anzunehmen. Beim Hören befestigt sich jedoch immer mehr der Gedanke, daß wohl irgend ein nicht bekannt gegebenes Programm zugrunde liegt. Das häufige Hinstreben nach Höhepunkten, das oftmalige Sicherheben aus nachdenklichen, ja teilweise grüblerischen Stimmungen zu lauten, schmerzvollen Anklagen gegen das Schicksal und Wiederzurücksinken scheint in erster Linie dafür zu sprechen. Da man das Programm nicht kennt und verfolgen kann, kommt einem hier manches unmotiviert vor. Im allgemeinen haftet der musikalischen Sprache Graeners in dieser Symphonie ein gewisser Hang zu pessimistischer Schwere an. Rein erfinderisch weiß Graener fast durchweg mit seinen Themen stark zu interessieren. Wiewohl sie nicht immer symphonischen Charakter tragen (was sich besonders in der zum Opernstil neigenden Thematik des ersten Satzes bemerkbar macht), zeichnen sie sich doch durch Ausdruckskraft und eigenartige Rhythmik aus. Mit ihren reichen und vielseitigen rhythmischen Formen hält überhaupt das Werk ständig in Atem. In der Instrumentation können gewiß manche Anlehnungen an Meister unserer Tage festgestellt werden, immerhin wartet aber Graener mit Nuancen und Kombinationen auf, die ihn als eigene Persönlichkeit erscheinen lassen. Es ist nicht überflüssig zu bemerken, daß er in diesem Punkte stets maßvoll bleibt. Im Satztechnischen zeigt das Werk subtilste Arbeit. Der Komponist leitete selbst an der Spitze des Stadttheaterorchesters die Aufführung, und so war von vornherein Gewähr geschaffen, daß alles, was an Empfindung und Leben in der Symphonie steckt, in den gewünschten realen Klang umgesetzt wurde. Der Erfolg war ein warmer und ausgesprochen ehrlicher. *Paul Klanert.*

Kiel. Auch bei uns hat sich wie in vielen anderen Städten im zweiten Kriegswinter der Sinn für Theater und Konzert neu belebt. An Anregungen dazu fehlte es nicht, obgleich der Krieg neue Lücken in die Kreise unserer Künstlerschaft gerissen hatte, und wir daher vielfach auf Anleihen von außerhalb angewiesen waren. Die geschickte Zusammenstellung solcher Gastspiele brachte dem rührigen Leiter unserer Bühne, Herrn Direktor *Alving*, eine Reihe vollbesetzter Häuser. Wagners „Ring des Nibelungen“ konnte daher mit Jahresbeginn schon die zweite Aufführung erleben. Unter den Gästen der ersten zeichneten sich Frau *Palm-Cordes* als Brünnhilde und Herr *Taenzler* als Siegfried aus. Die Kgl. Hofopernsängerin Frl. *v. Granfelt* gastierte erfolgreich als Elisabeth und Senta, Frau *Eva Plaschke v. d. Osten* als Carmen und Martha in „Tiefland“, *Joseph Schwarz* als Holländer und Graf Luna, *Heinrich Knote* als Tannhäuser und Radames und *Ottilie Metzger-Lattermann* als Carmen. Den Höhepunkt der künstlerischen Bühnenleistungen der ersten Hälfte des Winters bildete indessen die Aufführung der Max Schillingsschen „*Mona Lisa*“ mit *Barbara Kemp* in der Titelrolle, die sie in hinreißender Kraft verkörperte. Ihrer Darstellung in erster Linie verdankte das Werk den ihm bei uns beschiedenen Achtungserfolg, der ihm sonst mangels seelischer Vertiefung in Wort und Ton nicht zukam. Neben diesem „Ereignis“ fielen die Wiederbelebungen vom „Polnischen Juden“ von Karl Weis und der Götzschen Oper „Der Widerspenstigen Zähmung“, obgleich sie an sich gute Leistungen erbrachten, weniger ins Gewicht. Die durch den Abgang des sehr verdienstvollen Kapellmeisters Ludwig Neubeck entstandene Lücke bemüht sich die noch entwicklungsfähige Kunst *v. Panders* auszufüllen. Ihm steht als tüchtiger Kollege Kapellmeister *Woellner* zur Seite, während neben dem Direktor Alving als gewandter Spielleiter Herr *Ascher* tätig ist. Unter den ständigen Mitgliedern der Oper erfreut sich besonders Frau *Günther-Vetter* mit ihrem trefflich geschulten Alt hoher Gunst. — Das Konzertleben bemüht sich in den *Volkskonzerten* und der *Kammermusik*, die durch einige Brahms-Abende ergänzt wurden, sein Friedensantlitz wieder hervorzukehren; auch die Kirchenkonzerte Rektor *Försts* tragen dazu wesentlich bei; indessen macht sich gerade auf diesem Gebiete der Mangel der mitwirkenden Kräfte geltend. Besondere Ereignisse sind daher nicht zu verzeichnen. Von auswärtigen Künstlern beehrten uns Robert Kothe, Frau Böhm v. Endert mit Wilhelm Backhaus, Burmeister, und der Kriegswohltätigkeit liehen ihre Kräfte Marie Pospischil, Frau Francillo-Kauffmann und Paul Goldschmidt. *H.*

Stuttgart. *Paul v. Klenaus* Opernakt „*Sulamith*“ und desselben Verfassers Ballett „*Klein Idas Blumen*“ kamen am Hoftheater zu vortrefflicher Wiedergabe. Das Ballett erlebte seine *Uraufführung* und fand eine überaus günstige Aufnahme. Ueber die neuen Wege, die Klenau in seiner Oper einschlägt, ist schon viel Tinte verspritzt worden. Schön sind sie nicht, da Klenau jeder thematisch-psychologischen Ausdeutung seines Textes, Herders Uebertragung des Hohen Liedes, aus dem Wege geht, die Singstimmen meist in psalmodierender Einförmigkeit hält, in rhythmisch grobkörniger Monotonie schwelgt, seine Instrumentation in krassen Gegensätzen hält und das Orchester nie zu blühender, im Sinne orientalischer Sinnenglut stürmender oder zu malender Wirkung benützt und fast alles Heil in oft wahrhaft monströsen Kakophonien sucht. Nur kurz sei erwähnt, daß es ihm nicht gelungen ist, die Theorie von der dramatischen Fassung des Hohen Liedes durch seine Musik zu stützen. Aber auch die von anderer Seite verfochtene Auffassung der altjüdischen Dichtung als einer Folge lyrischer Dichtungen stützt seine Musik nicht, die z. T. reine Klangkunst ist, und zwar eine solche, die sich dem absolut unkünstlerischen Geräuschwesen (klanglich und rhythmisch) stark nähert. Das Zeitalter einer primitiven Kunst scheint herbeizukommen, aber diese Primitivität sucht ihr Ziel nicht in Einfachheit, sondern im Chaos. Schade, daß der Zustand noch nicht ganz erreicht ist: dann wäre doch Aussicht vorhanden, daß die Urelemente sich wieder einmal scheiden würden! Um vieles harmloser als die Oper ist das Tanzspiel: vielfach ungezwungene, hübsche Tanzmusik und allerlei sentimentaler, phantastischer und lustiger Einschlag verbinden sich darin zu einem erfreulichen Ganzen. Auch hier könnte übrigens ein wenig mehr an sinnlicher Grazie des Ausdruckes und ein Herabmindern des harmonischen Ballastes nichts schaden, obwohl dieser nicht so groß ist, daß er das Werk stark zu beeinträchtigen vermöchte. *W. Nagel.*

KUNST UND KÜNSTLER

— *Rudolf Ritter* vom Hoftheater in Stuttgart ist als erster Tenor für die *Berliner Hofoper* verpflichtet worden.

— Zum Nachfolger M. Löwengards am Vogtschen Konservatorium und beim Hamburgischen Korrespondenten ist *H. F. Schaub* berufen worden.

— *Cäcilie Rüsche-Endorf* ist mit der altenburgischen Großen Goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet worden.

— Aus *Cincinnati* wird uns geschrieben, daß Dr. *Ernst Kunwald*, der jetzige Leiter der dortigen Symphoniekonzerte, in den *May-Festivals* 1916 neben Paulus von Mendelssohn die Missa solemnis und die Neunte Symphonie von Beethoven, das Deutsche Requiem von Brahms und auch die Alpensymphonie von R. Strauß zur Aufführung bringen wird.

— *Eugen d'Albert* hat das schweizerische Bürgerrecht erworben. Die Gründe werden vielfach besprochen. Vielleicht äußert der Künstler sich selbst gelegentlich darüber, was auf jeden Fall besser wäre, als allerlei törichtes Gerede aufkommen zu lassen. Der Künstler hat übrigens wieder zwei neue Opern unter der Feder: „Sirocco“ und „Der Stier von Olivera“.

— Eine große und anerkennenswerte Arbeit hat Musikdirektor *Wilh. Maurer* in *Stargard* (Pommern) geleistet. Allwöchentlich gibt er ein Kriegskonzert in der Marienkirche, von namhaften Künstlern unterstützt. Jetzt ist er bis zum fünfzigsten gelangt und verdient, für dies wahrhaft gemeinnützige Wirken öffentlich gelobt zu werden. Glückauf zur Fortsetzung des wackeren Unternehmens!

Zum Gedächtnis unserer Toten.

— In Frankfurt ist am 27. Januar der verdiente Leiter des Hochschen Konservatoriums *Iwan Knorr* gestorben. Knorr stammt aus Mewe in Westpreußen, war Schüler des Leipziger Konservatoriums, ohne auf dieser Anstalt übermäßig viel zu gewinnen und wurde, nachdem er einige Jahre in Charkow in Südrußland tätig gewesen war und eine strenge Selbstzucht nie aus dem Auge verloren hatte, 1883 als Theorie- und Kompositionslehrer nach Frankfurt berufen (Brahms hatte für Knorr schon damals lebhafte Teilnahme), wo Knorr 1908 Bernhard Scholz in der Leitung des Konservatoriums ersetzte. Knorr hat sich mehrfach als Komponist betätigt (die Opern „Dunja“, „Die Hochzeit“, „Durchs Fenster“;

Orchester- und Kammermusik usw.) und auch als Schriftsteller ist er in der Oeffentlichkeit erschienen. Unter anderem verdanken wir ihm eine Biographie Tschaikowskys (1900). Der Nachruf des Lehrerkollegiums der von ihm geleiteten Anstalt rühmt Knorrs außergewöhnlich erfolgreiche Lehrtätigkeit und sein einfaches, bescheidenes Wesen. Ueber die Lehrgaben Knorrs urteilt *B. Sekles* in einem schönen Nachrufe in der Frankf. Ztg. so: „Nicht eben häufig ist ein großer Künstler zugleich auch ein großer Lehrer, und besonders selten findet man diese doppelte Fähigkeit auf produktivem Gebiet. Wissen und Können genügt hier nicht, denn der Drill des Erlernbaren ist nur eine selbstverständliche Voraussetzung. Was die Unterweisung darüber hinaus zu einer wirklich produktiven macht, das setzt eine unendlich selbstlose Einfühlungs-Fähigkeit voraus; eine Möglichkeit, sich in Künstlerseelen zu versenken, die dem Lehrer oft durchaus unverwandt sind. Nicht nach seinem Ebenbilde soll der Kompositionslehrer die Schüler bilden, nein, er muß im Gegenteil darauf lauschen, was in der ihm anvertrauten jungen Seele nach Ausdruck ringt, und den werdenden Künstler nicht nur in den Stand setzen, diesen Ausdruck immer sicherer zu finden, nein, er muß selbst versuchen, jene Empfindungen immer mehr Eigenwert gewinnen zu lassen. Daß Knorr ein solcher Lehrer war, beweist die große Zahl in- und ausländischer Komponisten, die ihm ihre Unterweisung verdanken.“ Von Knorrs Orchesterwerken sind seine Variationen bekannt geworden; auch Brahms schätzte sie: er war für Knorr eine Zeitlang das bewunderte Vorbild (Klavierquartett!). Dann begann seine Phantasie, durch den Aufenthalt in Rußland befruchtet, jene früheren Eindrücke zu verwerten: die ukrainischen Liebeslieder, die Variationen für zwei Klaviere, die symphonische Fantasie für Orchester entstanden neben den schon genannten Opern. Ein überaus feines Werk ist auch Knorrs Marienlegende. Die moderne Massenkunst hat Knorrs Werke keine weite Verbreitung finden lassen. Ist ihre Zeit einmal vorüber, so wird sich dieser oder jener auch wieder der Werke Iwan Knorrs erinnern. *W. N.*

— Der volkstümlichste der tschechischen Komponisten *Johann Malacio* ist in Prag gestorben.

— *C. M. v. Savenau* (Freiherr v. Kapell) ist am 26. Januar 1916 in *Graz* gestorben. Als Musikschriftsteller und Tondichter hat er sich einen hervorragenden Namen gemacht. In jungen Jahren war Savenau (geb. 1837) Kapellmeister am Wiener Burgtheater gewesen, dann zog er nach Graz, wo er als langjähriger Obmann des Steiermärkischen Tonkünstlervereines ersprießlich tätig war. Seine zahlreichen Werke verraten einen vornehmen, musikalischen Geist, der sich an klassischen Vorbildern schulte. Er schrieb vornehmlich Lieder, Kammermusik und Orchesterwerke. Sehr bekannt wurde sein Melodram „An die Musik“. *J. Sch.*

— In Darmstadt verstarb der Oberregisseur der Oper des Hoftheaters *Otto Nowack*, der seit 1913 an der Darmstädter Bühne tätig war und sich trotz der kurzen Zeit seines Wirkens durch eine ganze Reihe hervorragender Neuinszenierungen einen geachteten Namen gemacht hat.

— Im Alter von 85 Jahren verstarb in Paris die einst hochgefeierte Kontra-Altistin *Amalie Patti-Strakosch.* Sie war die älteste Schwester von Adelina Patti.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— Am 30. Januar fand in Schwerin die erste Aufführung von *Waldemar Wendlands* Oper „Der Schneider von Malta“ statt. Das Werk kam seinerzeit in Leipzig zur Uraufführung.

— In *Mannheim* errang *L. Sandows* Operette „Die Regimentsfahne“ im Hoftheater einen bemerkenswerten Erfolg. Das Werk erinnert an eine Spieloper und wird hoffentlich dem landläufigen Schunde der Wiener Tanzoperette einigen Abbruch tun. Die Musik hat Wert und verzichtet auf billiges Schlagertum. — *R. Winterbergs* Operette „Die schöne Schwedin“ hatte im Dresdener Residenztheater Erfolg, *Oskar Strausens* „Liebeszauber“ im Wiener Bürgertheater.

— Von *Friedr. Gernsheim* ist ein Tedeum (op. 90) für Chor, Orgel und Orchester beim Festakte der Akademie der Künste zur Feier des Geburtstages des Kaisers zum ersten Male zu Gehör gebracht worden und hat tiefen Eindruck gemacht.

— *Hans Pfitzners* Oper „Palestrina“, die im Frühling am *Münchener* Hoftheater zum ersten Male in Szene gehen sollte, wurde auf Wunsch des Komponisten bis nach dem Kriege zurückgelegt. Die Oper ist ausschließlich für Männerstimmen geschrieben.

— *Wilhelm Maukes* dramatische Pantomime „Die letzte Maske“ ist von der Leipziger Oper für die Spielzeit 1916/17 zur Uraufführung angenommen worden. Wir freuen uns dieser Tatsache und hoffen, daß jetzt endlich auch des reich begabten Tondichters symphonische Werk den Weg in die Oeffentlichkeit finden werden.

— „Veeda“, Musikdrama von *G. Vollerthum*, ist vom Hoftheater in Kassel zur Uraufführung für nächsten Herbst angenommen worden.

— Graf *Zichys* Tanzdichtung *Gemma* ist in der Wiener Hofoper aufgeführt worden, eine erfreuliche Ehrung des für seine philanthropischen Bestrebungen oft gerühmten vortrefflichen Pianisten, der als Komponist keineswegs Geniales, aber durchaus Tüchtiges geleistet hat.

— *W. v. Baußnerns* „Herbort und Hilde“, vor 15 Jahren durch das Mannheimer Hoftheater zuerst gegeben, brachte es bei seiner Neuaufführung in Leipzig zu einem Achtungserfolge. Das Werk ist in Gefolgschaft Wagners geschrieben.

— *Volkmar Andreaes* Oper „Ratcliff“ wird in Zürich ihre Erstaufführung in der Schweiz erleben.

— *Wagners* „Ring“ wird in einiger Zeit in *Prag* ganz in tschechischer Sprache gegeben werden können.

— Camille Saint-Saëns wird demnächst in Paris ein neues Oratorium „La terre promise“ aufführen lassen, dessen Text ein Engländer, M. H. Klein, geschrieben hat. Sollte die „terre promise“ gar Elsaß-Lothringen sein?

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Wenn man die seit Kriegsbeginn veranstalteten *Wohltätigkeitskonzerte* zusammenzählen wollte, käme man auf viele Tausende. Und wollte man gar ermitteln, welche Summen als Reingewinn aus diesen Veranstaltungen abgeführt worden sind, würden sich viele hunderttausende Mark ergeben. Diese großen Summen stellen aber zu einem erheblichen Teil das Honorar dar, auf das die Künstler fast ausnahmslos verzichtet haben. Diese Tatsache ist ein beredtes Zeugnis für die Hochherzigkeit und Selbstlosigkeit, mit der die Künstler unermüdlich bereit sind, ihr Können und ihre Persönlichkeit in den Dienst der Menschenliebe zu stellen. Aber mit Recht darf man vielleicht fragen, ob sie nicht gut daran getan hätten, hierbei auch ihrer eigenen Berufsgenossen zu gedenken und auch für diese zu sorgen. Denn es mehren sich die aus allen Teilen des Reiches eintreffenden berechtigten Klagen über den Notstand der Tonkünstler, Sänger und Schauspieler. Wie segensreich wäre es demgegenüber gewesen, wenn sich die Künstlergruppen von vornherein zusammengeschlossen und erklärt hätten, grundsätzlich nur dann bei einer Wohltätigkeitsveranstaltung mitzuwirken, wenn ein bestimmter Anteil vom Reingewinn zugunsten einer Unterstützungskasse für bedürftige Kollegen abgezogen würde. Dieser gesunde Grundsatz ist, soviel wir wissen, bisher nur in Dresden durchgeführt worden und zwar durch den Mitte September 1915 gegründeten „Wirtschaftlichen Verband konzertierender Künstler für Dresden und Umgebung“. Der genannte Verband, dem zunächst nur Musiker angehörten, der aber jetzt auch zahlreiche Schauspieler aufgenommen hat, zählt schon heute über 600 Mitglieder und kann über viele segensreiche Ergebnisse berichten. Es wäre im Interesse der Künstler dringend zu wünschen, wenn überall ähnliche Verbände gegründet würden. Aeußerungen über dieses Thema sind sehr erwünscht und werden an Verlagsbuchhändler Schambach, den I. Vorsitzenden des oben genannten Wirtschaftlichen Verbandes, Dresden-Blasewitz, Hochuferstraße 9, erbeten.

— Durch den Generalintendanten Grafen Hülsen-Häseler wurde den Mitgliedern der *preußischen Hoftheater* mitgeteilt, daß sie von jetzt ab wieder die *vollen Bezüge* wie vor dem Krieg erhalten werden.

— Das *„unbekannte“ Duett Mozarts* zur Zauberflöte, von dem letzthin die Rede war, ist von Albert Kopfermann 1899 in den Mitteilungen der Berliner Mozart-Gemeinde bereits veröffentlicht worden.

— *Karoline Krafft-Lortzing* in Wien, die 88 Jahre alte Tochter des Tondichters, befindet sich infolge des Krieges und wegen des Ausbleibens von freiwilligen Honoraren für die vom Spielplane abgesetzte Oper Lortzings „Zar und Zimmermann“ in drückender Lage. Zugunsten des letzten lebenden Kindes Lortzings ist eine musikalische Veranstaltung geplant, bei der das wenig bekannte Oratorium Lortzings „Die Himmelfahrt Jesu Christi“ und seine Freimaurerkantate, die vor einigen Jahren unter Humperdincks Leitung in Bonn wieder belebt wurde, aufgeführt werden sollen. Vor etwa 15 Jahren waren auch Sammlungen für Lortzings Tochter im Gange. Können die deutschen Theater, die Millionen aus des Meisters Werken gezogen haben, denn dem skandalösen Zustande, daß für die alte Frau immer noch der Bettelsack herumgetragen wird, nicht durch eine gemeinsame Gabe ein Ende machen?

— Das *Darmstädter Hoftheater* hat mit großem Erfolge in *Brüssel* gastiert.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart.
Schluß des Blattes am 5. Febr. Ausgabe dieses Heftes am 17. Febr., des nächsten Heftes am 2. März.

Verantwortlicher Schriftleiter: Professor Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart, Rotebühlstraße 77.



Clara Schumann.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1916

Preis des Jahrgangs (Oktober 1915 bis September 1916) 8 Mark. | Heft 11

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Der Weltkrieg und die deutsche Tonkunst.[1]

Eine reinigende Nachwirkung des Weltkrieges auf die deutsche Tonkunst?

Auf die ausübende, auf die schaffende? Hinsichtlich der ausübenden muß der Idealist, der Bescheid weiß und den Mut aufbringt, dem hochkapitalistischen, in planvoller, gewissenloser Ausnützung menschlicher Schwächen durchgeführten Betrieb unserer heutigen öffentlichen Musikmacherei frei entgegenzutreten, mit einem herben, harten Nein antworten. Die herrschenden Mächte im Musikleben der Gegenwart sind die Konzert- und Theateragenten, denen der Musiker aus Gewinnsucht, Bequemlichkeit oder Feigheit untertan bleibt, mit denen es ein großer Teil der sie durchschauenden, aber selbst wieder in allerhand Unsauberkeiten verstrickten Presse „nicht verderben will", denen der Staat jederzeit das Handwerk zu legen imstande wäre, doch aus unerforschlichen Gründen nicht legen mag, deren Gemeingefährlichkeit sonst hellsichtige führende Geister der Nation nicht einsehen, weil sie Kunst noch immer als ein müßig Ding, als gleichgiltige Zerstreuung betrachten und nicht wissen, daß sich in der guten Kunst starke ethische Kräfte auswirken, die schlechte Kunst jedoch an der Volksgesundheit zehrt. Im Weltkrieg ist der Einfluß der Agenten nur gewachsen. Sie haben sich hinter die unzähligen, für an sich hoch rühmliche patriotische Zwecke vonstatten gehenden Wohltätigkeits-Veranstaltungen gesteckt. Richtig angelegt, hätten auch diese Veranstaltungen der Kunst dienen und auf die Gesamtheit erhebend und bildend einwirken können, ohne deshalb einen Kreuzer weniger einzubringen. Hingegen mangelte es den Veranstaltern nur zu oft am uneigennützigen Wollen. Die Agenten benutzten das, um für abgeschmackte Potpourri-Programme und Effektreißer, für Virtuosenpflanz und Primadonnenkult, kurz für alles, was wir während der letzten Jahrzehnte in der Erziehung der Oeffentlichkeit und mit Hebung des Geschmackes mühsam zurückgedrängt hatten, wieder ausgiebig Raum zu schaffen. Sie wußten wohl, daß es, sobald die schlechten Instinkte der Masse erst wieder geweckt wären, nach dem Friedensschlusse lange Jahre dauern würde, bis eine neue Reformbewegung erstarkte und ihrem Treiben Einhalt geböte. Sie spekulierten dabei auch auf die „Maecene der Zukunft", nämlich auf die aus dunklen Schichten heraufkommenden, über Nacht zu üppigem Reichtum gelangenden Armeelieferanten, Lebensmittelwucherer und ähnliche sich jetzt auf „Berlin-Bagdad" und andere schöne Unternehmungen raubvogelartig stürzenden Biedermänner. Diese Leute, mit denen als Auftraggebern, als Billettkäufern, als denen, die gewinnverheißende Konzert- und Theaterpläne „finanzieren", für das nächste Jahrzehnt vorwiegend zu „rechnen" sein wird, sie sehen die Künstler bestenfalls als gesellschaftliches Spielzeug an.

Sind wirklich nicht einmal unter den ungeheuren Tragödien der Weltbegebenheiten den Musikern die Schuppen von den Augen gefallen? Kein Zweifel: so mancher hat, ohne mit der Wimper zu zucken, Blut und Gut geopfert! Indessen bei der Mehrzahl sieht es trübe aus, unerfreulicher als bei den Angehörigen irgendeines anderen Berufes. Die meisten bewegt nicht die Frage: wie wird es mit Oesterreich, wie wird es mit Deutschland? Sondern die: wie wird es mit dem Musikgeschäft nach dem Kriege? Noch unendlich viel zu tun ist, bis unsere Tonkünstler zum rechten Gemeinbewußtsein, zum willigen Aufsichnehmen auch der ungeschriebenen staatsbürgerlichen Pflichten gelangen! Die Versklavtheit der Musiker der Vergangenheit wirkt immer noch nach. Nur daß von den Heutigen nicht mehr die Livree des Adels, sondern die der Geldsackinhaber getragen wird — und daß die alten Hochfeudalen eine immerhin schätzenswerte geistige Kultur besaßen. — Lediglich große soziale, vielleicht infolge des Krieges sich ergebende und hoffentlich friedlich verlaufende Umwandlungen könnten es ermöglichen, daß die über unser Kunstleben gebreiteten fauligen Dünste weggefegt würden, und daß der Musiker sich von den Agenten — und von seinem Egoismus befreite.

Bliebe über die schaffende Tonkunst ein Wort zu sagen. Da käme es einzig und allein darauf an, daß ein gütiges Geschick Menschenkindern Genie in die Wiege legte. Das kann in Tagen seelischen Gesamtaufschwunges der Nationen, das kann indessen auch in Zeiten lastender Bedrücktheit, ja des Niederganges geschehen. Sophokles hatte im Schlachtgewühl wahrlich tapfere Mitkämpfer. Und doch waren die Athener, denen er seine Tragödien vorführte, sittlich zerfallen. In Beethoven loderte das Feuer der Befreiungskriege. Aber Johann Sebastian Bach lebte und schuf in kümmerlichster politischer und sozialer Enge und Gebundenheit, und der wunderwürdig naive Anton Bruckner hatte zur Begeisterung, die vor und um 1870 in Sturmeswettern losbrach, nur ein unklares Verhältnis. Dem Gesamtschaffen weist aber nur das Genie Richtung und Ziel. Edle Absichten,

[1] Aus der „Musica Divina", Wien (Januar-Heft 1916).

lautere Gesinnung, auch eine „gemeinsame Not“ und ein weltbewegender, von sich wiederaufrichtender Volkskraft davongetragener Sieg sind fähig, Charaktere auszuprägen. Doch auf Gedankenhöhe und innere Gewalt kunstschöpferischen Wesens haben sie keinen Einfluß. Was bisher unmittelbar unter dem Antrieb des Weltkrieges an Musik entstand, ist fast nur patriotisch umkleidete Routine, ansonsten meist ungelenker Dilettantismus und noch Schlimmeres. Das Genie läßt sich in keiner Schmiede zurechthämmern; ungerufen erscheint es, als Gnadengeschenk. Deshalb ist es grenzenlos töricht, darüber zu orakeln, ob wir demnächst Genies oder Talente zu erwarten haben, und welche Bahnen sie einschlagen könnten. Ignoramus. Seien wir doch herzfroh, wasmaßen uns die Zeit so unwägbar viel anderes Großes bescherte! Im übrigen: nehmen wir uns nur ja fest vor, dem Genie, **wenn** und sobald es sich kundgibt, die Wege zu ebnen, nicht wieder durch philisterblöde Engherzigkeit, kritikasterhaftes Besserwissen und den Neid und die Eifersucht sogenannter Kollegen seinen Daseins- und Schaffensmut herunterzudrücken. Ob solche brave Vorsätze freilich helfen würden?

Paul Marsop.

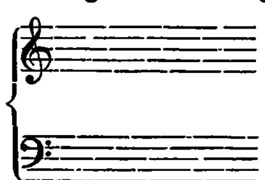
Wie liest man die Notenschrift am zweckmäßigsten?

Von OTTO GASTEYGER (Stuttgart).

(Fortsetzung.)

Gleichzeitiges Lesen mehrerer Liniensysteme.

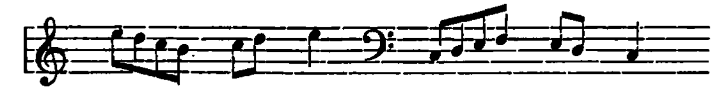
Ob man beim gleichzeitigen Lesen mehrerer Liniensysteme, z. B. der häufigen Verbindung von



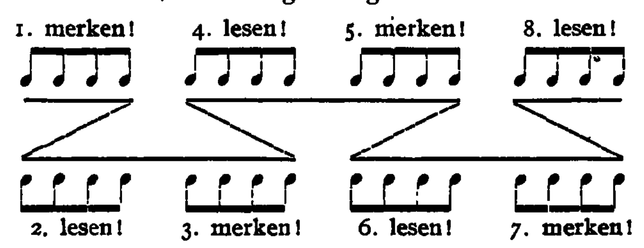
jedes System als Notenbild für sich betrachtet und nur horizontal liest, oder ob man den Inhalt beider Systeme besser als **ein** Gesamtbild auffaßt, also auch vertikal liest, richtet sich nach dem einzelnen Fall. Zwei Stimmen ergeben z. B. bei **gleichmäßigen Fortschreitungen** ein leicht zu behaltendes Gesamtbild:



Der Gesamteindruck ist hier entschieden stärker und daher leichter zu behalten, als wenn das Bild des getrennt von dem des , also nur horizontal betrachtet und gemerkt würde. So sind, wie man sich leicht überzeugen kann, die beiden Schlüsselbilder des Beispiels nebeneinandergesetzt

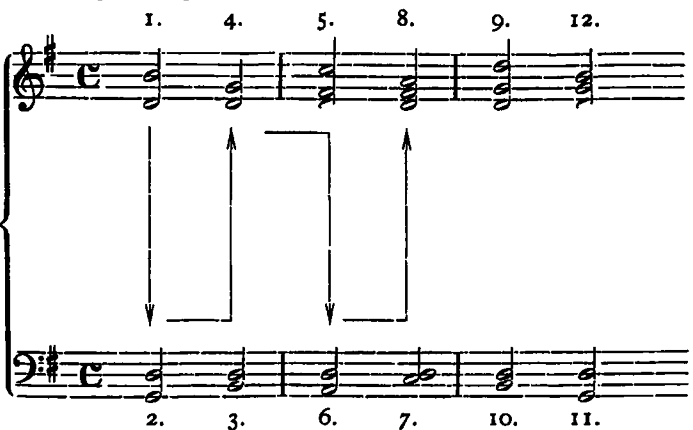


ungleich schwerer zu übersehen und zu behalten. Bei ungleichmäßigen Fortschreitungen von zwei derartigen Stimmen ist dagegen vertikales Lesen wenig geeignet. Das Vergleichen der beiden Stimmen bezw. Systeme scheidet also hier aus. Jede Stimme wird dabei für sich gelesen, d. h. der Leseprozeß geht so vor sich, daß z. B. blitzschnell eine Gruppe der oberen Stimme gemerkt wird, worauf zweitens das zugehörige Quantum der unteren Stimme gelesen wird. Diesen Vorgang in derselben Reihenfolge nun zu wiederholen, wäre nicht zweckmäßig, vielmehr wird der Leseprozeß nunmehr in umgekehrter Reihenfolge erfolgen müssen, d. h. drittens wird nun, da der Blick schon vorher unten war, die Fortsetzung der unteren Stimme gemerkt, und viertens folgt das Lesen der entsprechenden oberen Stimme nach usw., wie das folgende Schema veranschaulicht, dessen Zickzacklinien die Leserichtung anzeigen.



Man liest also gruppenweise in der Reihenfolge oben unten, unten oben, dann wieder oben unten stets abwechselnd mit unten oben. Das Nacheinander dieses Leseprozesses, das wohl den meisten Lesern nicht zum Bewußtsein kommt, erfolgt so schnell, daß der Eindruck der Gleichzeitigkeit erweckt wird.

Ganz ähnlich ist der Vorgang des Lesens bei mehr als zweistimmigem, auf zwei Liniensysteme verteiltem Notenmaterial. Während z. B. bei vierstimmigen Akkorden in der engen Lage (**eines** Systemes) vertikales Lesen, wie wir gesehen haben, unentbehrlich ist, nützt Vergleichen der oberen Stimmen mit den unteren bei Verteilung der Stimmen auf zwei Liniensysteme selten etwas. Zweckmäßiger ist das Teilen in zwei Bilder, z. B. eines mit zwei Stimmen oben, das andere mit zwei Stimmen unten. Die zwei Stimmen von jedem System **für sich** können nun häufig mit Vorteil auch vertikal gelesen werden, doch bildet das horizontale Lesen auch hier die Hauptsache. Die Leserichtung ist ähnlich, wie die des vorhergehenden Schemas, d. h. keinesfalls sind die Gesamtakkorde nur in **einer** Richtung, z. B. nur von oben nach unten oder nur von unten nach oben zu lesen, sondern beide Richtungen wechseln stets miteinander ab, wie folgendes Beispiel zeigen möge:



Die Reihenfolge im Lesen ist durch die Zahlen deutlich gekennzeichnet. Lesen und Merken wechseln auch hier stets miteinander ab. Unzweckmäßig wäre es, von 2. auf 4. überzugehen. Die beiden Schlüsselsysteme sind hier absichtlich weit voneinander entfernt, um das Beobachten der Reihenfolge im Lesen besser zum Bewußtsein zu bringen, was gerade für geübte Leser der großen Schnelligkeit halber gar nicht leicht ist. Unerläßlich ist das stete horizontale Vergleichen, was sich bei dem wichtigen Abschnitte über das **Spielen** nach Noten besonders deutlich zeigen wird.

Durch zu weite Stiche wird aber oft das Vergleichen und damit die Lesbarkeit überhaupt erschwert; die vielgelobten „große weite Stiche" verdienen dieses Lob nur bis zu einer gewissen Grenze, denn je weiter der Stich, desto weniger vermag das Auge auf einen Blick zu fassen. Es ist aber unendlich wichtig, möglichst viel auf einen Blick übersehen zu können, und gerade bei vielstimmigem Material ist es doppelt nötig, die Schwierigkeit dadurch zu vermindern, daß mit einem Blick das Leichteste, Gleichartigste (gleiche Töne in einzelnen Stimmen oft über mehrere Takte) herausgegriffen bezw. gemerkt wird, um die Hauptaufmerksamkeit dem Schwereren widmen zu können. (Fortsetzung folgt.)

Ein Besuch in Silchers Werkstätte.

Von ADOLF PRÜMERS (Dresden).

Es liegt ein eigenartiger Reiz darin, den Meister, aus dessen Feder so viele unsterbliche, echte deutsche Volkslieder geflossen sind, in seiner Werkstätte zu belauschen. Wie kein anderer kannte er die geheimen Stellen im weiten deutschen Lande und darüber hinaus, wo Volkslieder in unberührter Schönheit im Verborgenen blühen: am Brunnen, an der Quelle im Walde, auf den Feldern bei den Lilien, am Bache bei den Weiden, auf blumigen Auen, im tiefen Tal, auf bergigen Höhen und im Zauberreiche der Vögel, denen die Dichter schon so manches ewige Lied aus bewegter Brust ablauschten. Soldaten auf dem Marsche, Handwerksburschen auf der Wanderschaft, die Verliebten am Feierabend unter der Linde, mit ihrem Liebesglücke und Liebesweh, der fromme Ackersmann hinterm Pfluge, die Mädchen am Spinnrocken und die Burschen beim Tanze, — sie alle waren einst in der Blütezeit des deutschen Liedes die unbewußten Träger und Hüter des deutschen Volksliederschatzes.

Wenden wir unsere Schritte in des Meisters Werkstätte, so begegnen wir dort zuerst dem eifrigen Sammler. In der langjährigen Tätigkeit, die sein ganzes Mannesalter wie eine einzige, große Sendung erfüllte, wandelt sich dann der Sammler zum Bearbeiter und dieser wieder zum Schöpfer eigener Volkslieder. Wie der Botaniker seine Pflanzen ordnet, hegt und pflegt, ihren Bestand sichtet und vermehrt, wie er sie mit kritischem Auge unter die Lupe nimmt, so erging es auch Silcher beim Sammeln deutscher und ausländischer Volkslieder. Er vertiefte sich in ihr Wesen und ihre Eigenart; er fand bestimmte Normen des Inhalts und der Form, immer wiederkehrende Regeln und Gesetze, die den Charakter des Volksliedmäßigen ausmachen. Das ganze große Geheimnis des Aufbaues und des inneren Gehaltes der Volksliedkunst mußte sich dem Meister bei seiner eingehenden Beschäftigung mit diesem Materiale je länger, je klarer enthüllen, so daß er schließlich befähigt wurde, seine ureigenste Naturbestimmung in ersprießlichster Weise ans Licht treten zu lassen. Und wenn Genie aus ein Drittel Gottesgabe und zwei Drittel Fleiß besteht, so trifft dies auch bei Silcher zu, der ein gewissenhafter und unermüdlicher Arbeiter war. „Segen ist der Mühe Preis." Dieses Dichterwort stand mit unsichtbaren Lettern über dem Arbeitstische des großen Volksmannes geschrieben.

Wollen wir Silchers Art recht erfassen, so verhilft uns dazu ein näheres Eingehen auf die eigentümlichen Merkmale des Volksliedes überhaupt und der „Silcherle" im besonderen. Das Typische an ihm, das er immer wieder antraf und erkannte, übertrug er dann auf seine eigenen Schöpfungen. Sehen wir uns nun zunächst bei den Volksmelodien den Satz Fr. Silchers an. Unter den von ihm für Männerchor gesammelten und gesetzten Volksliedern (Verlag der H. Lauppschen Buchhandlung in Tübingen, neue Ausgabe 1908) befindet sich manches Kinderlied, z. B. Silchers Melodie zu Friedrich Güls „Wer will unter die Soldaten" und das „Alles neu macht der Mai" in der Fassung eines Jägerliedes „Fahret hin! Grillen geht mir aus dem Sinn". Ich deute die Aufnahme dieser Lieder als einen wichtigen Fingerzeig des Meisters, der das Kinderlied als einen Ausgangspunkt des Volksliedes betrachtet wissen wollte. Zwischen beiden läßt sich keine Grenze ziehen; beide sind stammverwandt und Früchte des deutschen Volks- und Familienlebens. Mit dem Kinderliede hat das Volkslied gar vieles gemein, so den kleinen Gedanken und die kleine Form von zwölf oder sechzehn Takten, oft in Kreis- oder Rondoform auslaufend, wie sie in Studentenliedern und in „Fuchs, du hast die Gans gestohlen" durch Wiederholung des Nebenmotives entstanden ist und die eine metrische Irrung des Volksinstinkts verkörpert. Gemeinsam ist ferner die harmonische Grundlage, die sich auf die kleinste Kadenz der Toniken und der Oberdominante beschränkt und nur selten die Unterdominante zu Hilfe nimmt; diese Zurückhaltung im Harmonischen kommt naturgemäß dem Melodischen zugute, indem das Harmonische den Volksgesang in Terzen- und Sextengängen ermöglicht. Die Harmonisierung ist hier keine Verstandesarbeit, die in technischer Korrektheit jedem Tone der Melodie einen anderen Kothurn unterschiebt. Vielmehr ist hier die Harmonie eine ergebene Dienerin der Melodie, frei wie sie selbst dahinströmend, ein zwangloser, kindlicher Kontrapunkt, der sich in Prime, Oktave, Quarte, Quinte, Terz und Sexte erschöpft. Die meisten Kinder- und Volkslieder sind so geschaffen, daß man ohne Gefahr in Terzen oder Sexten sekundieren kann. Das beweist auch Silchers Satz des „Alles neu". Sind diese Lieder nun zunächst nur für eine Singstimme mit Klavierbegleitung gedacht, wie z. B. die berühmte „Lore-Ley", so trat doch mit dem Aufblühen des Männergesanges das Bedürfnis an Silcher heran, die Volksmelodien für die schwäbischen Singkränze und vor allem für seine „Tübinger Liedertafel" vierstimmig und a cappella zu setzen.

Eine der ersten Bearbeitungen lieferte Silcher mit der „Untreue" des in Fellbach, wo Silcher seine Lehrjahre verbrachte, wirkenden Vikars Glück. Der war ein echter Sänger des Volkes; sein Name hielt nicht, was er versprach, denn er wußte von der Untreue tatsächlich ein Liedchen zu singen. Und er tat es auch. Die wehmütige Erinnerung an seine in Neustädtle bei Waiblingen verlorene Liebe schuf ihm das Erlebnis zur Melodie: „mein Liebchen ist verschwunden, das dort gewohnet hat." Silcher gab dieser Melodie die entsprechende Fassung, und zwar auf die denkbar einfachste Art, genau wie die Dorfkinder singen: in Terzen und Sexten. Nur eingangs finden wir den Einklang und am Schlusse die Oktave. Die Tenöre singen Terzengänge und der erste oder zweite Baß ergehen sich zuweilen mit dem ersten Tenor in Sextengängen. (Vergl. „In einem kühlen Grunde".) Die falschen Quintenparallelen des „Mühlenrades" mögen den Pedanten überraschen und ärgern; am liebsten möchte er sie dem unsterblichen Ruhme Silchers als Schandfleck aufheften. Bösartig sehen sie nur auf dem Papiere aus. Terzsextengänge verwendet Silcher auch noch in der Gegenbewegung. (Beispiel ebenda.)

Das Prinzip der Terzsextengänge und deren Gegenbewegung findet sich nun in allen Bearbeitungen und eigenen Liedern Silchers. Eine vollkommene Terzmelodie ist z. B. Silchers Melodie und Satz in „Zu Straßburg auf der Schanz"; Tenor I und II singen durchgehends in Terzen und die Bässe geben die Grundtöne und ihren Segen dazu. Der Abschluß des Liedes in der Terzlage ist typisch für die sinnigen, gemütvollen Melodien Silchers. Wir begegnen ihm aber auch bei vielen schwäbischen und anderen Volksliedern. Solch eine Terzmelodie mit Terzenschluß und Terzenschleifen ist z. B. das böhmische Volkslied „O herzensschöns Schätzerl". Die Bässe pausieren bei dem Mittelsatze: „hat sich hin und her g'schwunge, aufs Nesterl hing'setzt." Gleichermaßen verfährt Silcher im Goetheschen Schweizerlied „Uf'm Bergli bin i g'sesse", wo er im Satze für gemischten Chor den Mittelsatz von den Frauen- und Männerstimmen geteilt in Terzgängen singen läßt.

In seiner unsterblichen Melodie zu Chamissos „Soldat" hat Silcher dieses Terzensolo im Mittel- oder Schlußsatze den Tenören gegeben. Vergl. dort die Stelle: „ich glaub', es bricht mir das Herz entzwei". Der Mittelsatz des englischen Volksliedes „Komm, o Tod!" enthält im Silchersatze ein Terzensolo: „Laßt mein Sterbekleid bereiten". Eine Umkehrung des Terzensolos im Baß als Sextensolo im Tenor hat Silcher in seiner eigenen Melodie „Alles, was uns lieb ist, lebe!" ganz folgerichtig aus dem vorhandenen Material entwickelt. Wie genial aber Silcher in der Erfindung von Terzmelodien war, beweist am besten der begleitete Mittelsatz in Franz von Kobells „Vom Frühjohr": „es blühn die Glöckle". Als Terzmelodien hat Silcher auch die schwäbischen Volkslieder „Mädchen-Trost" und „Wenn ich an den letzten Abend denk'" erkannt und demgemäß gesetzt. Ganz vereinzelt finden wir die sekundierende Terz als Dezime in den Außenstimmen, wie im „Tannenbaum"-Satze bei: „Winter, wenn es schneit". Die Gestaltung des Mittelsatzes erstreckt sich noch auf folgende Abweichungen. Erstens tritt der (spätere) Terzgang zunächst einstimmig auf, wie z. B. in Silchers eigenen Melodien: „Juchhei, Blümelein!" und „Burschenlied". Vergl. dort: „stecke alle Blättchen aus, wachse bis zum Himmel 'naus" und „Holde Mädchen, süße Mädchen". Eine zweite Lesart ist die Wiederkehr des Mittelsatzmotives wie in „Liebe um Liebe", Satz von Silcher, und in Silchers eigener Melodie „Nun leb' wohl, du kleine Gasse". Beispiel siehe bei „muß, von Mitleid hingerissen" und „Vater, Mutter sah'n mir traurig".

Eine dritte Art ist die thematische Transponierung und ihre Wiederholung, die mit dem Fachausdruck des „Schusterfleck" oder des „Vettermichelns" bedacht wurde. Diese transponierte Sequenz ist ein Seitenstück zu Wagners „unendlicher Melodie"; auch in Schuberts Liedern finden sich solche Repe-

titionen sehr häufig; ich zitiere hier nur die dreimalige Wiederholung des Schubertschen Müllerliedes „Mein!“ bei: „Bächlein, laß dein Rauschen sein, Räder stellt eu'r Brausen ein, all' ihr muntern Waldvögelein“. Es ist diese Art der Repetition himmelweit entfernt von den geistlosen Banalitäten, wie sie in den Gaben einer „Kunst in Kinderschuhen“ uns erhalten geblieben sind: „An Alexis send' ich dich“ und „Gestern Abend war Vetter Michel da“. Das Volkslied wiederholt ein Teilmotiv nur einmal; bei Silcher finden wir drei Wiederholungen, die um einen Ganzton höher stehen, und je eine, die eine Quarte höher bezw. einen Ganzton tiefer transponiert ist. Vergl. das „Schlafliedchen“: „Die Mutter schüttelt 's Bäumelein, da fällt herab ein Träumelein“; „Die drei Schwestern“, „Zwei Töchter früh heiraten weg, die dritt' hat ihn ins Grab gelegt“. Weitere Beispiele finden sich in „Ade Tübingen“, „Zu End'“, „Ich weiß, wo rote Rosen steh'n“. Eine thematische Wiederkehr des Mittelsatzmotives im Umfange der höheren Terz weist Carl Maria von Webers Melodie „Der Sommer“ im Silcherschen Satze auf, desgleichen Silchers unsterbliches „Morgen muß ich fort von hier“. Beispiele a. a. O. bei „Wir wollen 'naus in Garten und woll'n des Sommers warten“ und „Da ich dich so treu geliebt, über alle Maßen“.

Die typischen Terzgänge, vermischt mit Sexten und Hornquinten, können in den Jagdliedern ebensowenig fehlen wie in den schwäbischen Tanzliedchen, wo die Tenöre die Terzensprünge und -schleifen der Klarinetten vertreten. In Silchers eigener Melodie des „Jagdglück“ singen die Tenöre zwölf Takte lang derartige Hornmotive und der Chor stimmt nur den Refrain an. Das gleiche, nur reicher verziert, findet sich in Silchers eigener Melodie „Schäferleben“, ferner in „Süß' Liebe liebt den Mai“ und in der badischen „Untreue“ (Durch's Wiesetal gang i jetzt na).

Man würde Silchers Wesensart nur halb verstehen, wollte man seine schwäbischen Tanzliedchen unbesehen lassen. Wieviel Anmut und naive Heiterkeit, welch gemütvolles Lachen spricht aus diesen lokalfarbenen Eigengewächsen! „Wo a kleins Hüttle steht“, „Rosestock, Holderblüth“, „Und schau ich hin, so schaust du her“, „Mei Schätzle ist fei“, „Vögele im Tannewald“, „Mei Schatz ist a Reiter“ — man braucht nur die Ueberschriften zu lesen und sofort ist man in den alten Zauberbann verstrickt, der von diesen Liedchen ausgeht. Auch das württembergische Tanzlied „Bin i net a Bürschle auf der Welt“ und das österreichische Volkslied „Wenn i halt frua afsteh“ mit seiner orchestralen Farbe im sehr schnellen Dreiachtel-Takt gehören hierher. Klarinetten und Geigen reißen sich um solche Terzenhopser und die Achtel der Begleitung erinnern an das Pizzicato der Celli und Bässe. Ebenso ausgelassen sind die Terzen im württembergischen Tanzlied bei: „aufgeputzt, eingeschnürt, lustig zum Tanz geführt, heisasa, heisasa“. Noch verwegener geben sich die repetierenden Terzen im Mittelsatz des „feinen Schätzle“ bei: „Blaue Aeuglen im Kopf und e Grüble im Kinn, o du herzigs“. Hier reden auch die Sextengänge ein kräftiges Wort bei: „schön, so schön, so schön, ja so schön!“ Eine Sextenschleife bringt „Süß' Liebe“ am Schluß im ersten Tenor und ersten Basse bei „Mai“ und den Vorrang haben die Sexten auch im „Rosestock“.

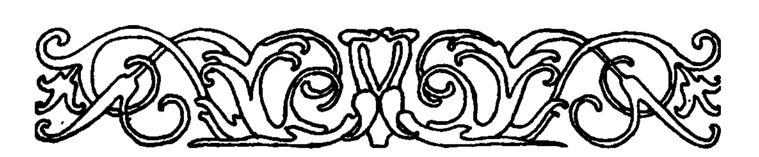
Im allgemeinen aber ist die Terz der eigentliche Lebensnerv der Volksliedkunst. Ich verwies schon auf Beispiele von Terzmelodien; ihre Zahl ist sehr groß, aber von den glücklichsten Treffern will ich noch einige nennen. Allen voran Silchers gemütvolle, heitere Melodie des „Mei Maidle hot e G'sichtle“. Dann sein tröstliches Lied: „Herzerl, was kränkt dich so sehr“. Auch die kleinsten Motivteilchen schmücken sich gern mit Terzen; so in Silchers eigener Melodie „Ade! es muß geschieden sein!“ Das schwäbische Prachtliedchen „Mein eigen soll sie sein!“ hat Silcher ebenso gesetzt. In „Müllers Abschied“ bringt wieder der Mittelsatz eine Terzmelodie und feierlich ziehen die Terzen dahin, wenn die „Dorfkirch-Glocke“ ertönt. In Körners Gedicht „Mein Vaterland“ vereinigt Silcher die im Volkslied aufgefundenen Gesetze und Prinzipien. Vergl. „Wo ist des Sängers Vaterland?“

Die Terzmelodie läßt naturgemäß eine motivische Weiterbildung zu, indem Ober- und Unterstimme die Plätze wechseln; es übernimmt dann die Mittelstimme — meist der erste Baß — die Rolle des verkappten Doppelgängers. Den Anfang macht das schwäbische Volkslied „Jetzt gang i'ans Brünnele“, dem sich leicht andere Beispiele angliedern lassen („Weine nicht, feins Mägdelein“; „Bergmannslied“.). In Silchers eigenen Liedern begegnen wir ebenfalls der motivischen Weiterbildung durch Stimmentausch; vergl. „Maidle, laß dir was verzähle, gib mer auf dei Herzle Acht“, „O wie herbe ist das Scheiden“, „Komm mit mir ins Täle“, „Ach, wie ist's möglich dann“.

In „Süß' Liebe“ trafen wir eine Sextenschleife an; einige weitere Schleifen mögen hier noch erwähnt werden. Ihre kürzeste Form ist die kleine Koloratur in dem Volkslied „Ich hab' mir Eine erwählet“ bei „allein“. Das Spiegelbild hierzu besitzen wir in der elsässischen „Untreue“ („Es stehen drei Sterne am Himmel“) bei „Jungfräulein“. Eine andere Gestalt durch Imitation und Sequenz weist die „Wonne des Liebenden“ auf. Vergl. dort bei „stehn“. Sehr fesselnd ist die Terzenschleife in Kerners „Zu Augsburg steht ein hohes Haus“ bei „nah bei dem alten Dom“ und gleich wirksam ist sie in dem wenig bekannten Satze von „Ritters Abschied“ bei der Stelle: „fahr wohl, fahr wohl, mein armes Lieb!“ Innerhalb einer Periode begegnen wir ihr in „Ade, du liebes Städtchen“ (Abschied des Handwerksgesellen) bei: „ade, ihr lieben Mädchen!“

Sehen wir nun, welchen Gebrauch Silcher von der Terzenschleife macht. Zunächst in dem schon zitierten „Ade! es muß geschieden sein“ eine kleine, schüchterne Schleife bei: „Semmelein“, dann im Abgesange des „Maidle, laß dir was verzähle“ auf „la“. Kühner breitet seine Phantasie die Schwingen aus im Abgesang des „Morgen muß ich fort von hier“ bei den Stellen: „Abschied“ und „lassen“. Im „Schäferleben“ singen Solo und Chor eine lange Terzenreihe und -schleife: „auf grünen Haiden, verblümten Waiden gibt's wahre Freuden“. Gar ausgelassen zeigt sich der sonst still-gemütvolle, bescheidengemessene Meister in seinem „Juchhei, dich muß ich haben“. Diese Fröhlichkeit teilt sich auch der dort verwendeten Terzschleife mit. Im berühmten „Bardenchor“ finden wir die Terzenschleife in den Bässen, wo sie im zweiten Verse direkt tonmalerische Wirkung erzielt („der Sturm —, der dir“). Eine Nachahmung der Terzschleife findet sich in Silchers wenig bekannter „Entschuldigung“ („Und sitz' ich in der Schenke“); Tenöre und Bässe wechseln hier einander ab: „so denk' ich, dir zu Ehren geschieht“.

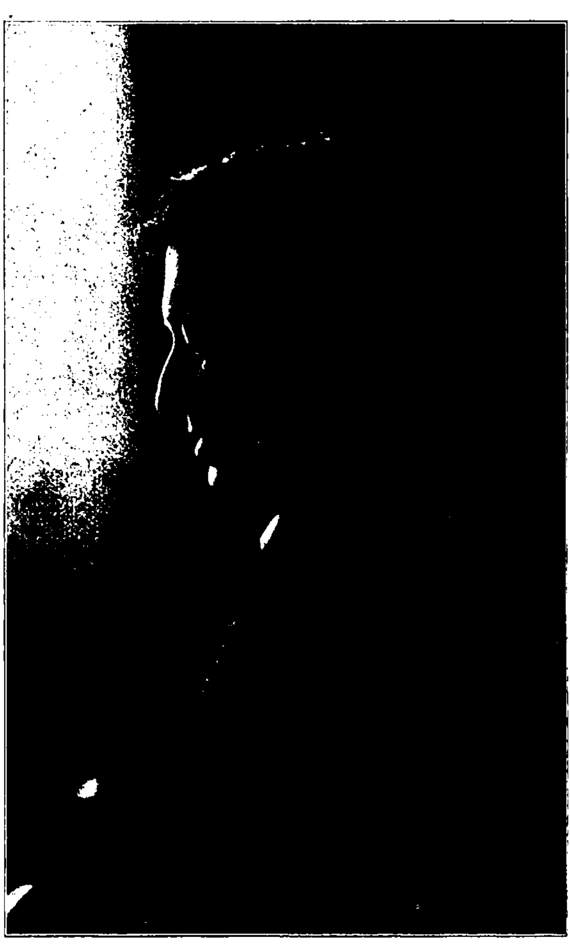
Terzenschleifen innerhalb der Periode finden sich außerdem noch in dem Silcherschen „Bundesliede“ und in Uhlands „Frühlingsglaube“. Es liegt in der Natur der Sache, daß Terzenmelodien auch mitunter mit der Terz schließen. Damit gelangen wir zu dem letzten Ausdrucksmittel der Volksliedkunst: zum Terzschluß. Zwei der markantesten Terzmelodien sind das „Abschiedslied eines Rekruten“ und das Schweizerlied „Im Aargäu sind zwei Liebi“. Beide laufen in der Terzlage aus. Der weinerliche Schluß und die aufschluchzenden Terzen (bei „meinem Degen einen Strauß“) haben so viel Unmännliches und Abstoßendes an sich, daß man auf beide Zutaten gern verzichten möchte. Es hat auch „Bearbeiter“ gegeben, die den Terzschluß ein- für allemal fortkorrigierten. Viel natürlicher und lieblicher mutet er uns an in dem Schweizerliede: „Im Aargäu sind zwei Liebi“. In dem eingangs schon erwähnten „herzensschöns Schätzerl“ wiederholt sich der Schlußakkord in der Terzlage, genau wie im schwäbischen Volksliede „Mein Schätzchen will wandern“. Am bekanntesten ist der Terzschluß in Geibels „Der Mai ist gekommen“ bei: „weite, weite Welt“. Auch hier lassen sich ohne Mühe weitere Beispiele finden: („Am Neckar“; „Kriegslied“; „Schwimm hin, Ringlein“; „Durchs Wiesetal“). Der Terzschluß nebst Terzschleife in „Ritters Abschied“ zählt auch hierher. Unter Silchers eigenen Volksmelodien ist am berühmtesten der Terzschluß in „Wohin mit der Freud'?“ Die Schlußfrage des Gedichtes rechtfertigt den Terzschluß hier noch ganz besonders. Die gleiche Frageform findet sich in Silchers „Trauernde“. Im übrigen hat der Terzschluß teils tragischen, teils lyrischen, teils fröhlichen Charakter. Vergl. „Schlachtlied“; „An die Treulose“; „Klage“; „Hoffe das Beste“; „Hirtenliebe“; „Sehnsucht“ usw. Im „Altdeutschen Grablied“ Silchers wird der Terzschluß nicht wie in andern Fällen von oben her oder mit Benutzung der Dominantharmonie gebildet; er entsteht durch kraftvolle Aufwärtsführung der Töne des Schlußdreiklangs. Vergl. dort die Stelle: „im deutschen Land“. Weniger gebräuchlich ist der Schluß in der Quintlage; Emilie Zumsteegs Vertonung des „Gut' Nacht“ der Helmine von Chézy bringt ihn, und Silchers eigene Melodien benutzen ihn dreimal. (Beispiele: „Barbarossa“ bei: „zum Schlaf sich hingesetzt“; „Mahnruf“ bei: „Deutschland einig stehe!“; „Weinlied“ bei: „Ein König ist der Wein!“) Wir können Silchers Werkstätte nicht verlassen, ohne seiner „Lore-Ley“ einen Besuch gemacht zu haben. Eine Terzenmelodie mit Terzschluß auf „traurig bin“ hebt an; sie wiederholt sich und schließt auf dem Grundtone, genau wie im Lindenbaume; vergl. bei den Stellen: „süßen Traum“ und „nicht aus dem Sinn“. Eine freie Nachahmung der ersten Periode in der Tonart der Oberdominante bildet den Mittelsatz. Die Terzenschleife leitet zur Haupttonart zurück. Im Schlußsatze führt die Tenorsexte auf „funkelt“ zur Stimmenvertauschung, so daß der Terzschluß der ersten Periode nun in der Mittelstimme erscheint: („funkelt im Abendsonnenschein“, „daß ich so traurig bin“). So ist auch Silchers Lore-Ley kein Produkt des Zufalls, sondern die Summa allen Fleißes und aller Erkenntnis dessen, was deutsche Volksliedkunst in sich schließt. Darum ist uns Silcher so unendlich liebenswert; darum lebt er, solange das deutsche Volkslied lebt.



Ermanno Wolf-Ferrari.

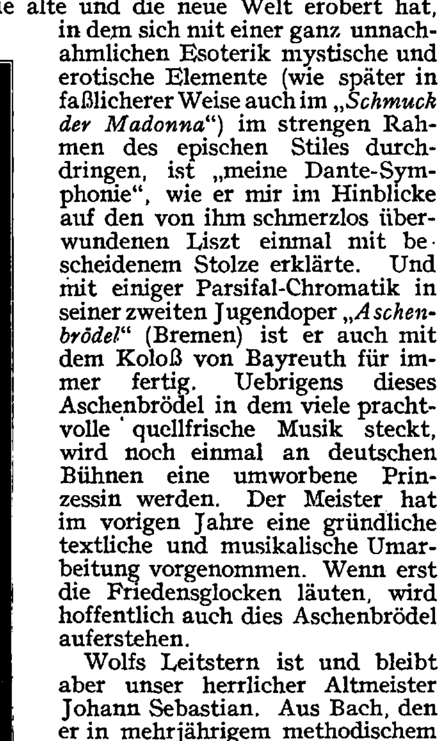
Von WILHELM MAUKE (München).

Oder soll ich Hermann Wolf-Ferrari sagen? Denn er fühlt im Herzen deutsch, ist mit deutscher Kunst und deutschem Wesen innig verwachsen und leidet unter seiner Blutmischung und Rassenkreuzung während des Weltkrieges mehr, als er in Friedenszeiten sie pries. Denn sie allein gab ihm ja sein eigenes Gesicht, sein künstlerisches Zweckbewußtsein, die Befriedigung seines keuschen Schönheitsideales. Heute muß der deutsch-italienische Meister dreimal in der Woche vor dem Gendarmeriewachtmeister eines kleinen, in finsteren Wäldern versteckten Ortes in der Nähe von München strammstehen und seine politische Unverdächtigkeit durch Namensunterschrift zu Protokoll geben. (Nebenbei: ich rate den Ortsgewaltigen, diese Autogramme gut aufzuheben. Sichere Kapitalsanlage für die Zukunft!) Aber Wolf-Ferrari ist durch und durch Philosoph. Er lächelte, als ihn die große Woge des Welterfolges vor ein paar Jahren als europäische Berühmtheit und interessantes Schauobjekt durch die Salons amerikanischer Multimillionäre schwemmte, er lächelt heute, da er das Leben eines bedürfnislosen vogelfreien Zigeuners führt und sich zwischen dem Komponieren und Dichten sein Holz im Walde selbst hackt. „Vorbestimmung! Wie der Affe an der Leine seines Herren, so frei ist unser Wille!“ Ich will gleich, ehe ich als „Kunst- und Lebensbeschreiber“ die nötige Trockenheit auftreibe, noch ein charakteristisches Stück aus einem Briefe bringen, der die Antwort war auf eine Klage meinerseits über gastrische Verstimmung aus künstlerischen Ursachen. „Was soll so ein Bewußtsein von Zwecklosigkeit? Wirf Dich kopfüber in schöne Musik. Bade Dich in Mozart, massiere Dich mit Bach. Nimm das Maß Deines Theaterfauteuils bei Verdi. Putz Dir die Nägel mit allem, was Du nicht liebst. Freue Dich über das, was Du kannst und über alles, was Du fühlst vom angenehmen Kitzel beim Niesen bis hinauf zu Beethoven — und es wird schon gehen. Und vor allem: auch die schlechten Zeiten nützen — falls man nicht darüber zugrunde gehen **will**. Nur nicht an versteckten seelischen Winden leiden.“ Man sieht schon aus diesen paar selbstgewissen, lachenden, starkgeistigen Zeilen, daß der Schreiber ein Eigener ist, ein Ich-Mensch, und ein Lebensbejaher in allen Lagen. Seltsam hat's das Schicksal mit Wolf-Ferrari wohl vor. Er gibt den Deutschen die seit vierzig Jahren verloren gegangene Melodie im Theater wieder, schenkt uns eine komische Oper nach der anderen, sitzt in der Luft zwischen zwei Rassen, ist den Deutschen zu leicht, den Italienern zu tief, wird auf dem Umwege über Amerika, Frankreich und England spät erst für sein Mutterland entdeckt und durch den Weltkrieg international heimatlos, denn die Italiener wittern den Deutschen in ihm, die Deutschen boykottieren ihn, weil er Italiener sei. Merkwürd'ger Fall!



Ermanno Wolf-Ferrari.
Photogr. Traut.

An der Adria stand des kleinen Ermanno Wiege, und Venedig, einst die Gebenedeite unter den Städten, heute aus dem Gedächtnis der zentralisierten Europäer mit einem Ruck gelöscht, sah seine Jugendspiele. Sein Vater, der deutsche Maler und Schack-Kopist August Wolf, war eine echte Künstlernatur, froh, versonnen, lebensunklug, schwärmerisch. Er gab dem Knaben seines eigenen Wesens Kern. Emilia Ferrari, die Mutter, ist eine gutmütige, unbedeutende Frau. Die glücklichste Blutmischung in der Kunst: auf der „ultramontanen“ Seite blaues, sonniges Klima, gaya scienza, Tanz der Sterne, leichte Luft, beflügeltes Temperament der Phantasie, Virtuosität, tanzender Rhythmus im Blute, in der Melodie die Erbschaft Rossinis und Verdis; als germanisches Erbteil Gründlichkeit, Gemüt, Ernst, Idealismus, Keuschheit der Kunstübung und transzendentaler Trieb. Mit diesen harmonisch sich ergänzenden Naturgaben ausgerüstet, konnte es dem jungen Wolf nicht schwer fallen, zu einer Zeit schon in den sichersten Besitz aller technischen und künstlerischen Ausdrucksmittel der musikalischen Komposition zu gelangen, wo normale deutsche Musikzöglinge noch ihr erstes Lied, ihre erste schüchterne Sonatine vom Verleger zurückerhalten. Den leichten Stil gab ihm Blut und Rasse, den „strengen Stil“ aber lernte er auf der Münchener Musikschule. Rheinberger, Abel, Hieber, die Längstvergessenen, waren seine Lehrer. Er lernte die historisch, kunstgesetzlich verbriefte Bestätigung alles dessen, was als Traum, Ahnung und natürlicher Instinkt längst in seiner Seele schlummerte: das Denken und Bauen mit musikalischen Formen, spielend leicht. Rasch und ohne tiefere Qualen überwand er, woran viele junge Musiker Deutschlands verbluten möchten: die Liszt-Wagnerschen Einflüsse. Das seelenbrünstige Oratorium „*Vita nuova*“, das sich inzwischen die alte und die neue Welt erobert hat,



in dem sich mit einer ganz unnachahmlichen Esoterik mystische und erotische Elemente (wie später in faßlicherer Weise auch im „*Schmuck der Madonna*“) im strengen Rahmen des epischen Stiles durchdringen, ist „meine Dante-Symphonie“, wie er mir im Hinblicke auf den von ihm schmerzlos überwundenen Liszt einmal mit bescheidenem Stolze erklärte. Und mit einiger Parsifal-Chromatik in seiner zweiten Jugendoper „*Aschenbrödel*“ (Bremen) ist er auch mit dem Koloß von Bayreuth für immer fertig. Uebrigens dieses Aschenbrödel in dem viele prachtvolle quellfrische Musik steckt, wird noch einmal an deutschen Bühnen eine umworbene Prinzessin werden. Der Meister hat im vorigen Jahre eine gründliche textliche und musikalische Umarbeitung vorgenommen. Wenn erst die Friedensglocken läuten, wird hoffentlich auch dies Aschenbrödel auferstehen.

Wolfs Leitstern ist und bleibt aber unser herrlicher Altmeister Johann Sebastian. Aus Bach, den er in mehrjährigem methodischem Studium bis in die innersten Tiefen seines Wesens ergründete, den er als Romane mit tiefem lyrischem Empfinden für jede Stimme des kontrapunktischen Gewebes am Klavier und der Orgel spielte, holte er sich seine Architektonik und seine Linie, gesunden geschlossenen Aufbau, breite schwellende Melodiebögen, die große Logik der organisch entwickelten Teile. Seine melodiebildende Phantasie aber befruchtet sich üppig an unserem unerschöpflichen Mozart und an den beiden Italienern Rossini und Verdi. Vieles aus seinen musikalischen Lustspielen mutet an wie eine duftige Mozartsche Melodieblume. Natürlich kein epigonales Nachempfinden, sondern Zwang aus innerer musikalischer Wahlverwandtschaft mit der sinnlich-schönen Mozart-Kantilene. Nicht etwa schreibt Wolf bewußt „antimodern“, wie man bei diesem Unbewußten überhaupt niemals das Gefühl hat, wie bei manchem, mit technischen Konstruktionen überlasteten und originalitätssüchtigen Modernen: das könnte ebensogut anders heißen. Nein, dieser Musiker ist elementar, alles, was er berührt, singt und wird Musik. Alles entsteht und wächst von selbst unter dem starken Naturtriebe einer melodietreibenden Phantasie. Dieser glückliche künstlerische Naturtrieb, ist das nicht ein Wunder in unserer Zeit gemachter und gedachter Kunstmusiken und dekadenter Gefühlstüftelei?

Wolf-Ferrari hat, bevor er sich mit entschlossenem Willen seiner Lebensaufgabe, der *Reformation der komischen Oper*, zuwenden konnte, in jungen Jahren — er ist heute erst 39 — auch Kammermusik und zwei Chorwerke geschrieben. Zwei Violinsonaten, zwei Klaviertrios, ein Klavierquintett in *Des* und die „Kammersymphonie“ in *B* für zwölf Instrumente. Weit geschwungen ist die Bahn, die hier der junge Tondichter, gestützt auf viele romanische und deutsche Vorbilder, durchlaufen mußte, bis er sein Ich, seine eigene musikalische Seele gefunden hatte. Seine Kammermusik warb ihm viele Freunde in Deutschland. Besonders die wundervolle, in Romantik und Klangzauber getauchte a moll-Sonate sollten

fortgeschrittene, vorwärts blickende Kammerspieler recht fleißig benützen. Die beiden Chorwerke sind „*Sulamith*“ und „La vita nuova“. Während „Sulamith“ (op. 4, 1898 komponiert) noch an stilistischer Unfreiheit und einer argen Monotonie des Ausdruckes leidet und sich weder mit Enrico Bossis noch mit Klenaus „Sulamith“ messen kann, führt „Das neue Leben“ seinen Namen mit Recht. Es ist das Oratorium (op. 9, 1901), in dem die herbe strenge Gotik Bachs aufgelöst erscheint in die weichere, sinnlichere Formensprache romanischer Spätrenaissance. Ein erhabener vornehmer Einzelgänger in der geistlichen Chorliteratur. Ein von unerhört sensitiver Mystik wehmütig beschattetes Musikgedicht. So oft in Europa und Amerika diese in zarten blassen Farben hingehauchte schmerzensreiche Legende von Dantes Jugendgeliebter Beatrice erklang: diese fast unirdische, in fernste Fernen träumende, klanglich fast entmaterialisierte Musik, die uns auch den kühnen und erfinderischen Harmoniker in Wolf bewundern läßt, hat noch stets mit Rührung und Andacht erfüllt. Denn es ist keusche Herzensmusik. Sehr nützlich war es, daß das „Neue Leben“ den komischen Opern voranging. Man konnte damit den Hämischen, den Schwerblütern und Schwarzgallichten, die dem lächelnden, ewig heiteren und glücklichen Schöpfer der „*Neugierigen Frauen*“, der „*Vier Grobiane*“, von „*Susannes Geheimnis*“ und „*Liebhaber als Arzt*“ die Tiefe, den Ernst, das Gemüt, das stelzbeinige Pathos und was weiß ich noch alles absprachen, bequem den Mund stopfen.

Die unendliche Melodie hat abgewirtschaftet, Musik als „Nur-Ausdruck“ war ein historischer Irrtum (sein Erzeuger Richard Wagner hat damit für eine Reihe von Jahren wider Willen das posthume deutsche Musikdrama in eine Sackgasse getrieben), die Aristotelische Idee vom Drama als Realunion aller von vornherein gleichberechtigten Künste war als ästhetisches Mißverständnis und praktische Unmöglichkeit erhärtet worden. Was nun? Bis das neue Jahrhundert-Genie auf den Plan tritt, muß notgedrungen die Prognose wieder „retrospektiv“ werden. Die Opern der deutschen und französischen Wagner-Epigonen à la Schillings, Bittner, Schreker, Chabrier, d'Indy haben uns gründlich den Geschmack an weiterer Nach-Bayreuther-Vergangenheitsmusik verleidet. (Freilich neuerdings stehlen die anständigen Opernschreiber nicht mehr bei Wagner, sondern bei Puccini und Strauß, die einen die Melodie, die anderen die Orchestertechnik.) Die Parole: „Zurück zu Mozart!“ war die oft unausgesprochene Sehnsucht vieler gesund gebliebener Musiker. Ein Neuschaffen in der Art Mozarts besser. Innere Harmonie zwischen Inhalt und Form. Stoffliche Beschränkung. Abkehr von der kakophonischen Orchesteroper. Rückkehr zur Melodienoper, in der wieder der Sänger und nicht der Maschinenmeister und die Herren am Schlagzeug kommandieren.

Schließlich von einer höheren Warte: Sind Claudio Monteverde — Mozart, Gluck — Rossini, Wagner — Verdi, Richard Strauß — Wolf-Ferrari nicht nur große Wellenbewegungen in der Geschichte der dramatischen Musik? Ein ewiges Auf und Ab von Hypertrophie und ihrer Reaktion, der Einfachheit, der heiligen Einfalt? Die Wiederkehr des Ewig-Gleichen, nur in wechselnden Gesichten?

Zu dieser neuzeitlichen Retrospektive, die in Wahrheit ein Fortschreiten, weil die Versöhnung mit dem Urelement der Musik: der Melodie ist, gibt es keinen besseren Führer als unseren Künstler. Denn unter den Lebenden hat er allein in seinen köstlichen musikalischen Lustspielen Mozartschen Wein auf neue Schläuche gezogen. Was uns seit Wagner verloren gegangen war, hier ist es wieder: die Oper als reine m u s i k a l i s c h e Kunstform, Stileinheit und Stilreinheit, vollkommene Harmonie zwischen Wort und Musik, Zeichnung und Farbe, Orchester und Singstimme.

Das Schicksal der „Neugierigen Frauen“ und der „Vier Grobiane“ war auf deutschem Boden sehr ungleich. Während Rosaura und Florinda ihre köstlichen Arien und Duette im echtesten zärtlichsten musikalischen Rokoko an vielen Bühnen der Zentralmächte Jahre hindurch singen durften und die Venezianische Nacht im zweiten Akte mit ihrer duftigen canzone: „La biondina in gondoletta“ ebenso rasch populär wurde wie das Intermezzo in „Hoffmanns Erzählungen“, war es dem philiströsen Quartett der vier Brummbären Lunardo, Mauricio, Simon und Cancian nicht allzuoft vergönnt, ihr famoses, trockenes Autoritäts-Loblied auf die behagliche Enge der vom „König des Hauses“ beherrschten bürgerlichen Familienstube anzustimmen. Die deutsche Kritik, ohnehin zum guten Teile auf das leidige Wagner-Pathos eingestimmt und deshalb von vornherein dem welsch-deutschen Abseiter und Einzelgänger nicht grün, warf ihm in seiner vierten Oper Armut und Behagen am Banalen vor. Dieses Urteil beruht auf Mißverständnissen, insbesondere im Stile der Darstellung. Die italienische Bezeichnung Rusteghi ist von Possart für die Münchener Uraufführung fälschlich mit Grobiane übersetzt worden. Es sind aber eigentlich keine Grobiane, sondern Pfahlbürger, dazu Pantoffelhelden. So ergab sich für den theatralischen Stil eine geradezu konträre Auffassung und Aufmachung. Die ganze Oper wurde von der Regie viel zu derb angefaßt und die vom Komponisten peinlich gewahrten Grenzen des wohlerzogenen musikalischen Konversationsstückes gröblich überschritten. Man verkannte bei Regie, Sängern und Kritik die Selbstzucht und weise Selbstbeschränkung des Meisters, der nicht wie seine veristischen Landsleute und seine wagnerisierenden Gegenfüßler mit Kanonen nach Spatzen schoß, sondern bei aller melodischen Selbständigkeit Treue gegen den Text, gegen das Milieu und die geistige Atmosphäre der Handlung wahren will. Diese Mißverständnisse, die einige Jahre später in Italien und Amerika glücklich vermieden wurden, haben leider, wie es scheint, dauernd den deutschen Opernspielplan eines reifen und feinen Werkes der heiteren Muse beraubt.

Das kleine Intermezzo „*Susannes Geheimnis*“ (1906) abermals wie der sieben Jahre später geschriebene Dreiakter „Der Liebhaber als Arzt“ aus der Goldoni-Sphäre, abermals von München ausgehend, hat einen glänzenden Siegeslauf durch die ganze musikalische Welt angetreten. Ein rundes Meisterstück der musikalischen Kleinmalerei und Filigranarbeit, dieses nur 40 Minuten dauernde Operchen. Hier steht Wolfs Bühnenblick, seine theatralische Technik auf der Höhe, alles fließt in so sicheren natürlichen Bahnen, daß nicht ausbleiben kann, worauf alles von vornherein mit künstlerischem Zielbewußtsein berechnet scheint (trotzdem naiver Instinkt Berechnung ausschließt): Wirkung, durchschlagender Erfolg. Die winzige Ouvertüre schon, strotzend an Musik, Melodie, Heiterkeit und Schelmerei, genialem Stilgefühle und Formempfinden, mit ihren zuletzt im vierfachen Kontrapunkte wie einfach und doch kunstvoll zusammengeführten Themen: wer schreibt so was heute mit solch lässiger Grazie und Sicherheit des Wurfes ihm nach? Welcher Wohllaut und gesunde Sinnlichkeit der in alter Arienform entwickelten und gesteigerten Melodien, besonders der herrlichen, gleichsam von duftigen Wolken umspielten „Rauh-Hymne“ in *E*! Mit Glück hat hier schon Wolf sein ursprüngliches bescheidenes Haydn-Orchester um ein paar moderne Farben bereichert. In der „Susanne“ klingt jeder Akkord, sitzt jede Farbe am rechten Fleck, da ist kein Takt „blinde Musik“ wie seitenweise bei so vielen modernen Ausdrucksmusikern und gelehrten Kakophonisten.

Auch seine Carmen schrieb Wolf-Ferrari: mit dem vielgepriesenen und vielgelästerten „*Schmuck der Madonna*“, der seit 1910 auf vielen Bühnen gespielt wurde und dem Komponisten endlich auch die italienischen Opernhäuser mit kräftigem Ruck öffnete. Den geborenen Beckmessern der deutschen Zunftkritik war der früher zu leichte und zu triviale Wolf hier plötzlich zu schwerblütig und pathetisch geworden, zu grob und effekthaschend. Freilich stellt dieser packende Stoff aus dem neapolitanischen Fischer- und Camorristenleben die praktische Probe dar für des Komponisten dramaturgische Theorie von der textlichen, musikalischen, geistigen und technischen Struktur einer sogen. „Erfolgsoper“. Aber wollte man denn nicht sehen, daß hier ganz neue Seiten seiner reichen Seele enthüllt waren, daß hier tragische Leidenschaft, Mystik verbunden mit Erotik im Spiegel einer elementaren Volksseele laut wurden? In München und in anderen schwarzgefärbten Kulturzentren hat man dem „Schmuck der Madonna“ ein vorzeitiges Ende bereitet, denn die ultramontane Volksseele begann in ihrer Presse aufzuschäumen, weil eine leibhaftige Prozession im ersten Akte über die Bühne zieht. Der Komponist hatte sie zwar nur als Hintergrund-Staffage gedacht, die Regisseure aber stellten sie ins grelle Rampenlicht.

Vor dem Kriege hat Wolf noch eine neue komische Oper vollendet, eine pikante, hochgeborene Strumpfbandgeschichte, die ursprünglich den Titel „Hony soit, qui mal y pense“ haben sollte, jetzt aber nach einem deutschen Titel sucht. In seiner Einsamkeit der halben Verbannung in dichten oberbayerischen Tannenwäldern arbeitet der Künstler an seinem Lebenswerke, an der dramatischen Dichtung „*Ephemeros*“, einem symbolischen Märchen in größten Ausmaßen vom Flug und Sturz des Höhenmenschen. Das wird vielleicht das Tiefste und Größte unseres Dichterkomponisten werden.

Doch wohin auch die Moira das Lebensrad Wolfs stoßen mag, es wird ihn innerlich nicht sonderlich treffen. Denn er zählt zu den Seltenen, die wissen, daß ihres Schicksals Sterne nur in der eigenen Brust glühen und singen. Diese aber sind unerschütterlich, weil sie von der unnahbaren Höhe ihrer philosophischen Erkenntnis des Daseins närrische Wechselfälle belächeln. Sie wissen: „Das Leben ist ein Gänsespiel“ und so gehen sie als gefestete Fatalisten ruhig durch alle Himmel und Höllen. Der Glaube an ihre über dem Tage stehende keusche Kunst hält sie gegen alle gemeinen Versuchungen und rohen Stöße des Lebens aufrecht. Sie wissen, i h r e Z e i t m u ß k o m m e n, ganz einerlei, ob sie selbst es noch erleben oder ob die Anerkennung zugleich mit dem Efeu um ihren morschen Grabstein sich schlingt.

Unsere volkstümlichen Kriegslieder.

Ein Beitrag zur Psychologie des neuen deutschen Soldatenliedes von MARTIN SCHÄFER (Langenselbold).

Fast unübersehbar ist die Zahl der öffentlichen Besprechungen, die sich mit den zahlreichen Liedern unserer Soldaten befassen. Fachzeitungen, allgemeine Zeitschriften und die Tagespresse, alle glauben diese elementaren Aeußerungen unserer Volksseele verzeichnen zu müssen, und selbst unsere Feldgrauen benützen die Gelegenheit, in Feldpostbriefen auch von dem Gesange und den Liedern unserer Soldaten und den damit erreichten Eindrücken zu berichten.

In den meisten Fällen beruhen die darin für oder wider verfochtenen Meinungen auf mehr oder weniger temperamentvollen Auslassungen, die sich bei rein gefühlsmäßiger Betrachtung ergeben. Ich möchte im Gegensatze zu dieser Betrachtungsweise darauf hinzeigen, wie die so plötzlich allgemein werdende Beliebtheit mancher Kriegslieder psychologisch erklärbar ist, d. h. welche Stellung diese Lieder zur Gesinnung, zum Gemüte unseres Volkes einnehmen und was uns Geschichte und Literatur unseres Volksliederschatzes in bezug auf diese Tatsachen erzählen können. Als Beispiele sollen gerade die beiden bekannten Lieder „Heimat, o Heimat, ich muß dich verlassen“ und „Ich hatt' einen Kameraden“ dienen, die auch hier schon in den kurzen Aufsätzen „Kriegslyrik“ (No. 11, 1915) und „Gloria Viktoria“ (No. 14, 1915) Erwähnung gefunden haben.

Beide Lieder sind in ihrer heutigen Gestalt nicht das Produkt eines einzelnen Volksgenossen, sind auch nicht erst jetzt in dieser Form bekannt geworden, sondern haben eine viele Jahrzehnte lange Entwickelung durchgemacht. Gerade die Betrachtung des Werdeganges unserer volkstümlichen Lieder gewährt uns einen Einblick in das Leben der Volksseele, die bei jedem Fortschritte in der Entwickelung auch ihre Ausdrucksmittel — dazu gehören aber in erster Linie auch die Lieder eines Volkes — weiterbildet und sie der jeweilig erreichten Geistes- und Gesinnungsstufe entsprechend neu gestaltet. Sollen aber bei einem Volke, das sich in jetziger Zeit in Wahrheit als „ein Volk in Waffen“ gezeigt hat, von dem Millionen Männer in den besten und reifsten Mannesjahren unter den Waffen stehen, die Lieder seines Heeres weniger echte Träger der Volksseele sein als andere Arten seiner Volkslieder, z. B. die Liebeslieder? In einem Lande, in dem sich das Heer in solchem Maße als Volksheer erweist wie bei uns, da fühlt der Soldatenstand nicht nur genau so wie das große Volksganze, sondern er wird zum Träger des allgewaltigen Volkswillens, dem nur eine so große Zeit wie die unsere eine so allgemein gewordene Volkserkenntnis als Grundlage und ein so warmes deutsch-völkisches Fühlen als Ergebnis in den Schoß legen konnte.

Zur Klärung der Begriffe soll hier gleich gesagt werden, daß die beiden zur Besprechung kommenden Lieder wie die meisten volkstümlichen Lieder unserer Zeit gar nicht zu den eigentlichen Soldatenliedern im alten Sinne des Wortes gehören (wie z. B. „Kein besser' Leben ist auf dieser Welt zu denken“, Erk-Böhme, Deutscher Liederhort, 1894, III., No. 1396 u. a.), die nur das Leben des Soldatenstandes an sich zum Gegenstande haben, sondern sie sind zu den geschichtlichen Volksliedern zu rechnen. Dieser Bedeutungswandel hat seine Ursache in dem Wechsel des Verhältnisses zwischen Kriegerstand und Volk, der sich im Laufe der Jahrhunderte bei uns vollzogen hat. Aus dem keine gemeinsame Interessen habenden Söldnerheere ist mit der Zeit wieder ein Volksheer geworden, das in seiner Gesamtheit für das allgemeine Wohl und Wehe eintritt. Damit ist aber der Uebergang des Soldatenliedes zum geschichtlichen Volksliede psychologisch schon gegeben, und deshalb muß der Ausdruck „Soldatenlied“ heute in erweitertem Sinne gedacht werden.

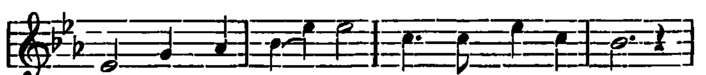
Von diesen Soldatenliedern aber z. B. zu behaupten, daß sie nur „in beschränkter Zeitspanne einen mehr oder minder nachhaltigen Einfluß auf das Gemüt des Sängers ausübten, immer nur mechanisch abgeleiert würden“ und ihnen so „aufrichtige Verinnerlichung“ abzusprechen, dieser Verkennung ihrer Bedeutung steht nicht nur ihr gewaltiger Eindruck auf Freund und Feind, Alte und Junge entgegen, sondern diese dürfte auch bei der psychologischen Betrachtung des Inhaltes dieser Lieder und bei der Nachprüfung ihres Werdeganges an der Hand der Volksliederliteratur offenbar werden. Besonders aber mögen dabei auch viele Irrtümer in bezug auf die Entstehung dieser Lieder Berichtigung finden.

Es sollen deshalb zunächst die beiden oben erwähnten Lieder folgen und im Anschluß an kurze Schilderungen ihrer Entstehung oben angekündigte Betrachtungen geknüpft werden.

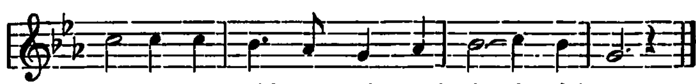
I.



1. Hei-mat, o Hei-mat, ich muß dich ver-las-sen!



Frank-reich, ja Frank-reich läßt uns kei-ne Ruh',



mor-gen mar-schie-ren wir nach Frank-reich zu.

2. Frankreich, ach Frankreich, wie wird's dir ergehen,
wenn du die vielen Soldaten wirst sehen!
Deutsche Soldaten schießen immer gut.
Wehe, o wehe dir, Franzosenblut!

3. „Bruder, ach Bruder, ich bin ja geschossen;
feindliche Kugeln, die haben getroffen.
Bring' mich ins nächste Feldlazarett,
daß meine Wunde verbunden wird!“

4. „Bruder, ach Bruder, ich kann dir nicht helfen!
Bruder, ach Bruder, ich kann dir nicht helfen,
helfe dir nur der liebe, liebe Gott!
Heute marschieren wir noch weiter fort.

5. Heut' und auch morgen marschieren wir weiter,
heut' und auch morgen marschieren wir weiter,
weiter, ja weiter über Berg und Tal.
Bruder, leb' wohl! Auf ein andres Mal!“

Zwei verschiedene Bilder führt uns der Text dieses Liedes vor Augen: In Abschiedsworten gibt uns ein Krieger seine Heimatliebe zu erkennen (Strophe 1 und 2), und in einer Szene auf dem Schlachtfelde muß dieser im Gewissenskonflikte zwischen Liebe zum Kameraden und dem Gebote der Pflichttreue sich zu der Tatsache entschließen, daß rückhaltlose Pflichttreue oberstes Gesetz für den Krieger ist.

Noch vor einem Jahre war dieses Lied kaum der Allgemeinheit bekannt, und doch gehört es schon seit Jahrzehnten der Volksliederliteratur an. Von obiger Fassung nach Wort und Weise nur wenig verschieden, ist es schon vor 1903 von H. Krapp („Odenwälder Spinnstube“, Darmstadt 1903, No. 127) aufgezeichnet worden. Der Text allein findet sich auch schon sehr ähnlich in Karl Beckers „Rheinischer Volksliederborn“ (Neuwied 1892, No. 45 b). Die Strophen 3—5 mit dem Bilde der beiden Kameraden auf dem Schlachtfelde gehören ursprünglich zu ganz anderen Liedern, waren öfters sogar mit Strophen eines Liebesliedes vereinigt, und sind schon früher aufgezeichnet worden, z. B. von O. Böckel („Deutsche Volkslieder aus Oberhessen“, Marburg 1885, No. 34), L. Erk („Deutscher Liederhort“, Leipzig 1856, No. 53), E. Meier („Schwäbische Volkslieder“, Berlin 1855, No. 214) und im „Wunderhorn“ (1806, I., S. 72). Erk-Böhme („Deutscher Liederhort“, 1894, III., No. 1339) bringt dieses Bild als dritte und vierte Strophe in dem bekannten Soldatenliede „Des Morgens zwischen drei'n und vieren“, und hier sind auch die heutigen Anfangsstrophen von „Heimat, o Heimat“ noch angefügt, die von F. M. Böhme als „Zusatz aus der Zeit von 1870“ bezeichnet werden.

Auch die Melodie des Liedes „Heimat, o Heimat“ stammt schon aus früherer Zeit; denn sie steht schon so — wie schon erwähnt — in der Sammlung Krapps von 1903. Sie ist, wie der Textanfang, aller Wahrscheinlichkeit nach hervorgegangen aus einer anderen Volksweise, die E. H. Wolfram („Nassauische Volkslieder“, Berlin 1894, No. 469) vor 1894 in Wildungen aufgezeichnet hat.

II.

1. Ich hatt' einen Kameraden,
einen bessern findst du nit.
Die Trommel schlug zum Streite,
er ging an meiner Seite.
Gloria, Gloria, Gloria Viktoria!
Mit Herz und Hand fürs Vaterland, fürs Vaterland!
Die Vöglein im Walde, die sangen so wunderschön:
„In der Heimat, in der Heimat, da gibt's ein Wiedersehn!“

2. Eine Kugel kam geflogen.
Gilt's mir oder gilt es dir?
Ihn hat es weggerissen,
er liegt mir vor den Füßen. —
Gloria . . . . .

3. Will mir die Hand noch reichen,
derweil ich eben lad':
„Kann dir die Hand nicht geben;
bleib' du im ew'gen Leben . . .".
Gloria . . . . .

An dem Texte dieses bei unseren Soldaten ungemein beliebten Liedes hat man besonders die neuen Zusätze verurteilt. Aber was hat man denn da Unschönes zugefügt? Das alte Bild von dem guten Kameraden, der schweren Herzens auf dem Schlachtfelde seinen Freund im Stiche lassen und dem Gebote der Pflicht folgen muß — gerade wie bei dem unzweifelhaft noch älteren Bilde in „Heimat, o Heimat" —, hat man doch fast unverändert beibehalten. Um dieses, dem deutschen Volke wirklich lieb gewordene Bild rankt sich aber ein neues, umgibt es gleich einem trotz aller Einfachheit kunstvoll bemalten Rahmen, der die Wirkung des alten Bildes nur noch steigert: Mag das Schicksal den Krieger noch so weit in Feindesland führen, auf dem Marsche, in der Schlacht, immer wieder kehren seine Gedanken nach der Heimat zurück! Unter welchem Bilde aber denkt sich der Deutsche seine Heimat lieber als unter dem seiner grünenden Wälder mit den munter singenden Vöglein! Als ein Kind der Natur hängt ihm auch das Kleinste aus seiner Umgebung so am Herzen, daß er der prophetischen Stimme der gefiederten Sänger seiner Heimat unbedingt Vertrauen schenkt, die ihm beim Abschied sangen: „In der Heimat, in der Heimat, da gibt's ein Wiedersehn!" Sogar auf dem Schlachtfelde muß er an sie denken. Aber seine Liebe zur Heimat und die Sehnsucht danach stärken nur seinen Mut, sind ihm Triebfedern, „Herz und Hand fürs Vaterland" zu opfern, und der immer wieder durchdringende Siegesgesang „Gloria, Viktoria" verkörpert die unwiderstehliche Siegesgewißheit unseres tapferen Heeres.

Diese „abgehackt, zusammenhangslos" erscheinenden „Schlagwörter" stellen sich psychologisch als apperzipierende Vorstellungen dar, an die sich in rascher Folge lange Gedankenreihen knüpfen, die dem Krieger in den ernstesten Augenblicken seines Lebens das Liebste und Teuerste auf dieser Welt noch einmal vor die Seele stellen, wenn die Gedanken auch in der Eile nicht alle völlig über die Schwelle des Bewußtseins treten.

Doch man will diese Zusätze eben deshalb nicht gelten lassen, weil man das „geistige Eigentum unserer Lieblingsdichter und Komponisten" achten müsse. Aber wie ja aus dem Literaturnachweis zu dem vorhergehenden Liede hervorgeht, ist das Bild vom guten, aber auch pflichttreuen Kameraden schon vor 1806 in der Volksdichtung bekannt. Dem vorbildlichen Volksliedersammler Uhland ist es sicherlich nicht entgangen, zudem es ja schon drei Jahre vor Entstehung seines Gedichtes im „Wunderhorn" erschienen ist. Er hat dem alten Bilde also nur die neue, schöne Form gegeben, und das Volk hat durch Uebernahme des Gedichtes in seinen Liederschatz Uhlands Verdienst ja auch anerkannt; aber es läßt sich in diesem Falle doch nicht durch sogenannte pietätische Gründe von Umbildungen und Zusätzen in späteren Zeiten abhalten. Als Beweis dafür kann ich die Tatsache anführen, daß das Volk hier im unteren hessischen Kinzigtale schon seit mehr als dreißig Jahren zu dem Uhlandschen Texte und der Silcherschen Weise folgende vierte Strophe nach der Art der Schlußstrophen in Volksliedern sang:

So geht es zu im Kriege,
wenn man vor dem Feinde steht.
Da blitzen die Kanonen,
Da gibt es kein Verschonen,
der Tod ist unser Los.

Das Volk aber ändert erst recht an seinen Liedern unbewußt, wenn die Strömungen einer neuen Zeit andere Gedanken bringen, die das Volksgemüt erregen und bewegen.

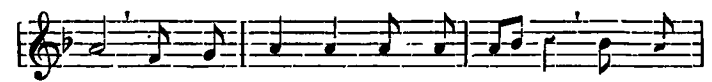
Und wie steht es nun mit dem Eigentume Silchers an der zu dem Uhlandschen Texte bekannten Melodie (die Zusätze dazu sind mir auch schon länger als zehn Jahre bekannt!)? Auch er hat unseren Volksliederschatz als Herausgeber seiner allbekannten „Deutschen Volkslieder" (für vier Männerstimmen gesetzt, 12 Hefte, Tübingen 1825—40) nicht nur gut gekannt, sondern auch benutzt, da F. M. Böhme bei der Besprechung seines Werkes (Erk-Böhme, „Deutscher Liederhort", I., S. XLVII) sagen kann: „Die Melodien sind teils aus Volksmund, teils aus Liederbüchern gesammelt, teils selbst komponiert. Letztere sind so gut im Volkstone getroffen, daß sie die größte Verbreitung, sogar bis ins Ausland ihren Weg fanden."

In dem hier vorliegenden Falle aber hat nach Böhme (Erk-Böhme, „Deutscher Liederhort", III., No. 1417, Anmerkung) folgende von E. Meier („Schwäbische Volkslieder", Berlin 1855, No. 125) aufgezeichnete Weise als Grundlage zu Silchers Komposition gedient:

Original in *G*.



Ein schwarz-brau-nes Mäd-chen hat ein'n Feld-jä-ger



lieb, ei - nen hüb-schen, ei - nen fei - nen, ei - nen



hüb-schen, ei - nen fei - nen, ei - nen Feld-of - fi - zier.

Diese beiden besprochenen Lieder sind typisch für den Werdegang unserer meisten wirklich volkstümlichen Kriegslieder. Eine eingehende Vergleichung der hier gebrachten und angezeigten Quellen bestätigt folgende Schlüsse:

Das Volk ehrt die den Volkston treffenden Dichtungen und Melodien produzierender Volksgenossen, indem es deren Werke in seinen Liederschatz aufnimmt. Es begibt sich aber damit nicht des Rechtes, dieselben in einer neuen Zeit durch Veränderung wieder zeitgemäß zu gestalten.

Die Stoffe wirklich volkstümlicher Lieder sind nie positiv originell, sondern nur im Volksgemüt gereifte Gedanken können durch geistig hochstehende, aber doch mit dem ganzen Volke fühlende Volksgenossen in eine mehr oder weniger vollkommene Form gebracht werden, sind also nur relativ neu. Positiv originelle Lieder eilen dem Empfinden des Volksganzen meistens voraus und sind zu ihrer Entstehungszeit nie volkstümlich.

Es ist daher auch nicht richtig, an unsere volkstümlichen Lieder aller Art den Maßstab zu legen, der für die Beurteilung unserer Kunstlieder gebräuchlich ist.

Damit habe ich nun nicht die beiden besprochenen Lieder nach Inhalt und Form als vorbildlich bezeichnet, sondern bewiesen, daß ihr Erscheinen sich schon lange Zeit vorbereitete, und daß ihre Beliebtheit in unserer Zeit psychologisch möglich und erklärlich ist.

Im allgemeinen aber gilt von den volkstümlichen Kriegsliedern unserer Zeit der Satz, daß „das geschichtliche Lied unserer Zeit inhaltlich den richtigen Standpunkt wieder erringt", den es seit länger als einem Jahrtausend verloren hatte. Alle diese Lieder werden durchweht von einem warmen Zuge der Liebe zu unserer deutschen Heimat, eine Tatsache, die in dieser Allgemeinheit noch nicht lange behauptet werden kann; denn noch 1899 konnte W. Bruinier („Das deutsche Volkslied", Leipzig 1904, S. 101 f.) schreiben: „Vorläufig hebt sich in unserem geschichtlichen Volksliede das völkisch-deutsche Fühlen noch nicht besonders hervor, es zeigen sich noch mehr rein menschliche Züge, . . . ist doch das völkische Fühlen erst im Entstehen."

Unsere große Zeit hat aber in dieser Hinsicht den Gang der Entwickelung beschleunigt, und alle echten und wirklich volkstümlichen Kriegslieder bedeuten als getreue Spiegelbilder unserer Zeit eine willkommene Bereicherung unseres Volksliederschatzes. Wir aber sollten uns von ganzem Herzen freuen, daß unsere Zeit auch für das geschichtliche Volkslied den Beginn einer neuen Blütezeit gebracht hat!

Musikbericht aus Darmstadt.



Wenn man von den musikalischen Darbietungen in diesem Winter mit Recht berichten darf, daß sie auf seltener Höhe standen, so verdanken wir dies in allererster Linie Generalmusikdirektor *Felix v. Weingartner*. Unter seiner Leitung wurden die Konzerte der Großherzogl. Hofmusik zu Musteraufführungen. Weingartner setzte auf das Programm der sieben Symphoniekonzerte Beethovens neun Symphonien, und der berufene Beethoven-Interpret, der wie selten einer dazu auserlesen ist, ganz in die Tiefen der Meisterwerke des Titanen einzudringen, vermittelt uns die Werke so, daß jede Kritik gerne verstummt, und wir statt beurteilender nur Dankesworte laut werden lassen möchten. Auf jede Aeußerlichkeit verzichtend, nichts Ausgeklügeltes hinzufügend, geht er ganz auf in den hehren Schöpfungen, denen er nicht ein Ummodler, sondern ihr getreuster Verkünder sein will. Klarheit, kristallene Durchsichtigkeit ist jedem von Weingartner dirigierten Werke eigen; kein Hauptgedanke tritt jemals zurück und kein nebensächlicher drängt sich unliebsam

vor. Ohne je sentimental zu werden zeugt alles von zartestem Empfinden; bei aller Klangfülle, die er aus dem Orchester herauszuholen versteht, läßt er sich niemals zu übertriebenem Kraftaufwand hinreißen; neben der ihm eigenen genialen Großzügigkeit ist alles Heitere — und Weingartner hat wie wenige ursprünglichen Sinn für alles Fröhliche — von herzerfreuendem Frohsinn. Sein enormes Gedächtnis befähigt Weingartner, alle Werke auswendig zu dirigieren, und er beherrscht sie mit solcher Sicherheit, daß er uns oft an einen Feldherrn gemahnt, der seine Scharen durch Kampf zum Siege führt.

Sehen wir nun auf die bis jetzt stattgehabten Konzerte zurück, so hörten wir neben Beethovens fünf ersten Symphonien Mendelssohns Hebriden-Ouvertüre, Schumanns B dur Symphonie, Weingartners Lustige Ouvertüre und Korngolds Sinfonietta. Neu waren für hier die beiden letztgenannten Werke.

Weingartner schuf mit seiner Lustigen Ouvertüre (op. 53) ein lebensfähiges Orchester-Werk, dem ein dauernder Platz auf den Konzert-Programmen zu wünschen ist; in fröhlichen Klängen, in die sich Walzer- und andere Tanzweisen mischen, gibt er uns Melodien von schlichter Ursprünglichkeit, die beim ersten Hören sofort zu uns sprechen und uns im Gedächtnis bleiben; prachtvoll instrumentiert, ist die Ouvertüre äußerst wirkungsvoll und fand starken, wohl verdienten Beifall.

Erich Wolfgang Korngolds Sinfonietta für großes Orchester op. 5 ist ein in gedanklicher und kontrapunktischer Hinsicht erstaunliches Werk, bedenkt man die Jugend des Komponisten. Es ist hier nicht am Platze, auf Korngolds Schaffen und seine außergewöhnliche Begabung näher einzugehen; wenn sich das junge Genie nicht zu früh verausgaben wird, werden wir noch Großes von ihm erwarten dürfen. Korngold hat Gedanken in Fülle, nichts ist gesucht, auch manche bei erstmaligem Hören uns vielleicht fremd anmutende Klänge erscheinen ganz selbstverständlich; man hat das Empfinden, einem gegenüberzustehen, der das Neue, was er sagt, nicht erst gesucht und ausersonnen hat, sondern dem es Urgrund seiner Gefühls- und Gedankenwelt ist. Bei allem Gefallen am Klang und am Klingen ist dem jungen Menschen ein ursprünglicher Humor eigen, den er niemals verleugnet. Das Werk, wenn sich auch gewiß nicht alle Zuhörer einstimmig zu ihm bekennen werden, hatte einen schönen Erfolg und hinterließ nachhaltigen Eindruck. Korngold trat auch als Solist auf; er spielte seine schönen Märchenbilder op. 3 und bewies sich als ausgezeichneter Klavierspieler, für den es keine Schwierigkeiten gibt. Ich glaube, daß sich diese Klavierstücke als erste von Korngolds Werken Freunde werben werden; sie muten mich wie der Schlüssel zu Korngolds Schaffen an, denn durch sie kommt man am ehesten zum Gefallenfinden und zur Bewunderung der Schöpfungen des jugendlichen Meisters.

Außer Korngold traten als Solisten unser hiesiger Konzertmeister *Adolf Schiering* auf, der mit edler und verständiger Wiedergabe von Brahms' Violinkonzert einen schönen Erfolg erzielte. Frau *Lucille v. Weingartner-Marcel* sang einige der schönsten Lieder ihres Gatten. Frau *Wera Schapira* trug Liszts Es dur-Konzert für Klavier vor. Die Pianistin benutzte Liszt wesentlich nur, um ihre Technik zu zeigen und bewies damit, daß ihr Verständnis für die Wärme und Innigkeit der Lisztschen Musik fehlt; ihr Vortrag ließ darum ziemlich kalt.

In einer Gedächtnisfeier für die Gefallenen, die auf Veranlassung Seiner Königl. Hoheit des Großherzogs gehalten wurde, erbaute uns Weingartner nochmals mit Beethovens Fünfter und brachte außerdem Schuberts Unvollendete zu vollendeter Wiedergabe. Unter Leitung unseres früheren geschätzten Kapellmeisters Geheimrat *Willem de Haan* sang der Musikverein den ergreifenden Chor aus dem Brahmsschen Requiem: Denn alles Fleisch es ist wie Gras.



Hans Pfitzner.
Verlag Hermann Leiser, Berlin W. 15.

Seinen Ueberlieferungen getreu arbeitete der *Richard-Wagner-Verein* auch während der Kriegszeit weiter; der 60. Geburtstag *Arnold Mendelssohns* wurde durch einen Abend gefeiert, dessen an anderer Stelle in der „N. M.-Z." gedacht wurde.

Der Musikverein kam unter Willem de Haans Leitung mit Mozarts Requiem und Händels Messias heraus; besonders auf die Einstudierung des letztgenannten Werkes schien viel Sorgfalt verwendet zu sein; die Wiedergabe war eine treffliche; als Solisten zeichneten sich Frau *Anna Kämpfert* und der treffliche Mannheimer Bassist *Fenten* aus.

Die Kammermusikvereinigung der Herren *Mehmel*, *Diedrich*, *Brückmann* und *Andrä* wählte auch diesmal ein von künstlerischem Geschmack zeugendes Programm.

Die Flut der Solistenkonzerte ebbt. Wir hörten Kammersänger *Heinrich Hensel*, der mit *Ludwig Dillmann* einen Wagner-Abend gab. Hensel enttäuschte zuerst im Konzertsaal durch seine gepreßte Tongebung, sang sich aber dann frei und erntete Beifall. Dillmann machte den zu unterlassenden Versuch, Wagner auf dem Klavier im Konzertsaal einzuführen. Müssen wir auch Dillmanns bedeutendem pianistischem Können alle Anerkennung zollen, so stehen wir doch seiner Behauptung, er vermöge durch seine „Tastenorchester"-Darbietungen die Bühnendarstellung wenn auch nur einigermaßen zu ersetzen, ablehnend gegenüber.

Unser Hoftheater brachte mehrere Neuheiten und Neueinstudierungen. Parsifal erschien erstmalig auf dem Spielplan von Hofrat Ottenheimer geleitet. Die Wiedergabe des Werkes weckte viel Begeisterung. In *Josef Mann* und *August Globerger* haben wir zwei gute Parsifal-Darsteller; *Berta Schelper* ist eine vortreffliche Kundry (in der ersten Aufführung sang an ihrer Stelle *A. Wildbrunn* vom Stuttgarter Hoftheater), *Alfred Stephani* war ein in jeder Hinsicht zufriedenstellender Gurnemanz, der dieser Partie in allen Anforderungen gerecht wurde, *Leo Schützendorf* entfaltete als Klingsor die ganze Kraft seines wohlklingenden Basses. Unter Weingartners Leitung lernten wir (endlich!) Verdis Othello kennen.

Ihre Uraufführung erlebte — auch unter Weingartners Leitung — Mozarts Gärtnerin aus Liebe in der Bearbeitung von *Oskar Bie*. Das Werk wurde von der Tageskritik recht kalt, man möchte fast sagen ablehnend aufgenommen. Ist dies nun ein Zeichen davon, daß das sogenannte Moderne den Geschmack verdirbt, oder fehlt in unsern Tagen der Sinn für alles Ursprüngliche und Einfache? Das Werckchen schließt eine Fülle von Schönheit in sich und ist trotz seiner Schlichtheit bühnenwirksam, herzerquickend in seiner launischen Heiterkeit. Das Operchen verdient aus seinem Dornröschenschlaf aufgeweckt worden zu sein und wird wohl überall, wo noch Musikverständnis gemeinsam mit Sinn für Fröhlichkeit und Harmlosigkeit vorhanden sind, mit Freude und Dank aufgenommen werden. Auf die Einstudierung war alle Liebe verwandt. Dekorationen und Kostüme waren stilvoll und schön, so daß eine jede Szene auch ein Auge erfreuendes Bild bot.

Eine weitere Uraufführung war *Clemens v. Franckensteins*, des Münchener Intendanten, einaktige Oper Rahab. Das Textbuch *Oskar F. Mayers* baut sich auf eine im Buche Josua, II. Kapitel, berichtete Episode auf: bei der Belagerung Jerichos durch die Israeliten sandte Josua einen Boten, Hiram, in die Stadt, der, von den Amoritern entdeckt und verfolgt, sich in das Haus der Dirne Rahab verirrt, die, Gefallen an ihm findend, ihn vor seinen Verfolgern in ihrem Gemache versteckt und seine Anwesenheit den bei ihr eindringenden Amoritern mit dem Dolche in der Hand leugnet, bereit, einen jeden niederzustechen, der es wagt, in ihrem Gemache zu suchen. Die Amoriter müssen unverrichtetersache abziehen, Rahab betört Hiram mit Liebeslockungen, eine Dienerin, die sie warnen will, von ihrem Tun abzulassen, ersticht sie, Hiram entbrennt in Liebe zu ihr, und seine reine,

die Frauen ehrende, auch sie nicht verachtende Liebe läutert Rahab von ihrer buhlerischen Sinnlichkeit zu tiefempfundener, ihr bis dahin unbekannter Liebesneigung. Mit dem Gelöbnis, einander nie mehr zu verlassen, ziehen die beiden, die sich gefunden haben, von dannen.

Die wenigen Worte sagen genug, um erkennen zu lassen, daß das Werk die Bezeichnung Oper eigentlich nicht verdient; es ist vielmehr eine musikalische Szene, eigentlich sogar nur ein großes Duett zwischen Rahab und Hiram, neben dem die kleine Nebensächlichkeit: das Erscheinen der Hiram suchenden Amoriter und der eigenartige und gut gemachte zweistimmige Eingangsgesang der beiden Sklavinnen ganz zurücktreten und das auch durch den Mord an der Einspruch erheben wollenden Sklavin nicht wesentlich unterbrochen wird. Das ist kein Stoff für eine Oper; da mangelt es an Inhalt, mangelt an jeglichem Konflikt, mangelt an dramatischer Wirkung. Der Textdichter hat das religiöse Moment, das uns aus dem Buche Josua entgegentritt, und aus dem sich ein Konflikt leicht hätte bilden lassen, ganz außer acht gelassen und zeigt uns Rahab sowie Hiram nur in den Gefühlen ihrer Liebe. Das große Duett, von *Berta Schelper* und *Josef Mann* herrlich gesungen, gab aber dem Komponisten Gelegenheit zur Entfaltung blühendster Harmonik und melodiösestem Aufschwunge. Will ein Opernkomponist uns sein ganzes Können, die Vielgestaltigkeit seiner Ausdrucksmittel zeigen, so muß ihm das gewählte Textbuch Gelegenheit zu kontrastierenden Gefühlen, zu Gegensätzen in der Handlung, zu mannigfachen Stimmungen geben; solches fehlt hier vollkommen; die kurze Oper bewegt sich fast durchweg auf der gleichen Stimmungsgrundlage. Dadurch konnte der Komponist sich uns auch nur von einer Seite zeigen. Er hat die Einheitlichkeit des Ganzen vortrefflich gewahrt, so daß es uns sogar fast scheinen möchte, als habe er absichtlich seine Oper nur aus einem aus der Seele kommenden Zwiegesange bestehen lassen wollen. Die Musik wandelt in Puccini-d'Albertscher Gefolgschaft. Prachtvolle Instrumentation hält unsere Sinne beim Anhören in einem Gefühle des Wohlseins gefangen. Das Duett ist von geradezu bestrickender Schönheit. Entbehrt die Musik einesteils der Bestimmtheit und Leichtfaßlichkeit des Gedankens, so entschädigt sie uns aber dafür durch edle Linien und Formenschönheit. Unschönheiten, Klänge, die uns gegen das Empfinden gehen, kennt Franckenstein nicht; sein Werk ist gut und wird sich gewiß bald eine große Anzahl Anhänger geschaffen haben. Hoffentlich wird uns Franckenstein bald auch einmal Gelegenheit geben, sein Schaffen von mehr als nur von einer Seite beleuchten zu können.

Der Komponist dirigierte bei der ersten wie bei der zweiten Aufführung sein Werk selbst und erntete gemeinsam mit den Darstellern großen und ehrlichen Beifall.

So hat uns denn die erste Hälfte dieses Winters viel Gutes gebracht. Konzertsaal und Bühne gaben uns Erbauung und Genuß. Die umsichtige Theaterleitung verstand es, das Theater so weiterzuführen, als sei die Leitung in dieser ernsten Zeit um nichts schwieriger als sonst. Mögen sich wohl auch viele Schwierigkeiten eingestellt haben, man ließ uns nichts davon merken, und wir wissen es dem Intendanten Dr. Paul Eger Dank, daß er in der schweren Zeit unser Kunstinstitut auf solcher Höhe hielt. —r.

Amsterdamer Musikbrief.

Es ist bedauerlich, daß man in Deutschland im allgemeinen so wenig unterrichtet ist über das holländische Musikleben, seine Eigenart und seine Bedeutung. Man würde manche Anregung gewinnen können. Wie die Holländer konservativ als kleines Volk mit großer Vergangenheit und stolz auf ihre völkische Eigenart an der Tradition sehr hängen (mehr wie in starker Entwickelung begriffene Nationen), so haben sie auch in ihrer Kunst- und hier im besonderen in ihrer Musikpflege einen eigenen Stil. Einer ganz unromantischen Denkweise entsprechend spielt die Oper in ihrem Lande nur eine sehr untergeordnete Rolle und damit steht das Musikleben Hollands schon in starkem Gegensatze zu dem aller anderen Länder unserer Musikkultur, sei es nun Deutschland, Italien, Frankreich oder Rußland. Statt dessen ist ein besonders starkes Interesse für Konzertmusik, insonderheit für Orchester und Chor zu finden. Die gute Schulung des Publikums auf diesem Gebiete (selbst in kleinen Städten) ist direkt auffällig. Wie man im Leben darauf angewiesen ist, die Sprachen der anderen Völker zu lernen und die Fähigkeiten hier mit den Bedürfnissen gewachsen sind, so findet man in Holland auch mehr wie in irgendeinem anderen Land die Begabung, allen möglichen Stilarten der Musik gerecht zu werden, ob man nun Sweelinck oder Palestrina, Bach oder Beethoven, Tschaikowsky oder Brahms, Mahler oder Debussy hört.

Den Mittelpunkt des gesamten holländischen Musiklebens bildet Amsterdam mit dem *Concertgebouw*. Hier finden wöchentlich regelmäßig zwei Symphoniekonzerte statt (in der Saison über 60!), Donnerstagabends und Sonntagnachmittags. Außerdem vier Chorkonzerte der „Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst" und eine große Anzahl Volkssymphonie-Konzerte Sonntagabends, auch während des Sommers. Nebenbei macht das herrliche Orchester mit seinem ersten Dirigenten *Willem Mengelberg* viele Reisen innerhalb Hollands und versorgt sozusagen das ganze Land mit Musik. In der Residenz den Haag gibt es allein sechzehn Abende, außerdem eine Reihe in Haarlem, Rotterdam, Arnheim, Nymwegen und einzelne in anderen Städten.

Die erste Hälfte der Saison brachte abwechselungsreiche und anregende Programme. Natürlich kommen die Meister aller Länder zu Wort, wenn auch deutsche Musik zahlenmäßig weitaus am stärksten vertreten ist. So kommt es, daß das Institut und zumal sein Leiter, Willem Mengelberg, der mit Wärme und Begeisterung für deutsche Kunst eintritt, Zielscheibe heftiger Angriffe einer antideutschen Clique ist. Diese in Ton und Gebaren nicht gerade vornehme Gruppe schart sich um den „Telegraaf" als Hauptorgan, dem kein Mittel niedrig genug ist, Deutschland in der Achtung der Welt herabzusetzen. Aber was vermag dieses aufdringliche unmelodische Geschrei gegenüber der mächtigen eindringlichen Sprache deutscher Kunst, die immer wieder alle Empfänglichen in ihren Bann zieht zu höchsten Feierstunden!

Bislang hörten wir von den Stammwerken u. a. Beethovens Erste, Zweite, Vierte, Fünfte, Sechste und Siebente Symphonie, mehrere von Haydn und Mozart, Schuberts Unvollendete, Tschaikowskys Vierte und Fünfte Symphonie und die schöne Serenade für Streichorchester op. 48, von Brahms die Haydn-Variationen und die Erste und Vierte Symphonie und von Bruckner die Romantische. Liszt war vertreten durch „Tasso" und „Les Préludes". Von den Komponisten der jüngsten Zeit ist Gustav Mahler hier entschieden der populärste. Was *Mengelberg* für den Großmeister der modernen Symphonie getan hat, ist nicht hoch genug anzuschlagen. Vor Weihnachten brachte er seine Erste, Zweite und Dritte Symphonie (jede zweimal) in Aufführungen, die über die Maßen schön und eindrucksvoll waren. Wann werden wir in Deutschland so weit sein?! Mahler wäre wie keiner von denen nach Beethoven dazu berufen, in dieser schweren Zeit zu seinem Volke zu sprechen. In seiner Kunst würden wir Symbol für alles das finden, was uns heute bewegt. Lieder des Volkes, Heimatliebe, Gottvertrauen, Siegeswillen . . . Freilich ist für eine stilgerechte Aufführung seiner Werke ein Orchester nötig, in dem sich jeder Musiker als Solist fühlt und auch ein zweiter und vierter Bläser keine „Platzangst" hat und Scheu, sich selbst zu hören. Jeder muß, ganz abgesehen vom technischen Können, die Fähigkeit haben, musikalisch selbständig zu denken, selbständig zu phrasieren, selbständig zu nuancieren. Und dazu gehört große Schulung, systematisches Aufbauen.

Richard Strauß, für den übrigens Mengelberg auch mit Entschiedenheit und vielen Aufführungen eintrat, bevor er noch in Deutschland allgemein gewürdigt wurde, kam gleich im ersten Abonnementskonzert Mitte September mit seinem „Zarathustra" zu Wort und fernerhin hörte man neben „Tod und Verklärung" noch zweimal seine höchst problematische, sonst wenig mehr aufgeführte „Domestica". (Die Alpensymphonie ist für die nächste Zeit angekündigt.)

Von den Werken moderner Franzosen interessierten am meisten verschiedene stimmungsvolle Aufführungen der symphonischen Gemälde Debussys: „Prélude à l'après-midi d'un faune", „Iberia", „La mer", weiterhin Charpentiers feine „Impressions d'Italie", die glänzend gemachte „Rhapsodie espagnole" von Ravel, Dukas' Scherzo nach einer Ballade von Goethe „L'apprenti sorcier". Saint-Saëns' meisterhaft gearbeitete Dritte Symphonie (c moll) mit Orgel hatte in zwei Aufführungen wieder starken äußeren Erfolg, doch vermag sie bei ihrem mehr äußerlich effektvollen Charakter keine tiefere Wirkung auszulösen. Man kann wohl ohne jede Tendenz behaupten, daß den französischen Komponisten trotz aller ihrer Orchestertechnik, die durchschnittlich gewandter ist wie die der deutschen, eine spezifisch symphonische Begabung abgeht. Den Eindruck hatte man auch bei d'Indys kraftloser zweiter Symphonie. Eine der wenigen wirklich großen Symphonien französischer Meister ist die César Francks, des französischen Brahms, die im Concertgebouw alljährlich ein- oder mehreremal aufgeführt wird und auch diesmal wieder starken Eindruck hinterließ. Nicht weniger auch seine farbenreiche symphonische Dichtung „Le chasseur maudit". Von Novitäten sei noch eine Aufführung von Hermann Bischoffs E dur-

Symphonie erwähnt. *Jan van Gilse*, der in München lebende holländische Komponist, dirigierte einen ganzen Abend eigene Werke. Unter ihnen ist seine Vierte Symphonie am beachtenswertesten, vor allem der erste sonnige A dur-Satz.

Cornelis Dopper, der als zweiter Dirigent abwechselnd mit *Evert Cornelis* einen Teil der Konzerte leitet, brachte eine besondere Gabe in Gestalt einer Suite für kleines Orchester nach Kompositionen alter holländischer Meister des 16. Jahrhunderts (u. a. Borchgreving, Gaillard). Diese Stücke, die in ihrer feinen musikalischen Zeichnung überaus reizvoll sind, werden durch die Doppersche Bearbeitung, die sich auf Tempobezeichnung, Phrasierung, Nuancierung und vor allem natürlich auf Orchesterfarben erstreckt, dem modernen Empfinden zugänglich gemacht und sind in dieser Gestalt von ganz eigenem Stimmungsreiz.

Weitaus die meisten Solisten der Concertgebouw-Konzerte kommen aus Deutschland und Oesterreich. Unter ihnen hatte *Joseph Pembaur* mit Liszts A dur-Konzert außergewöhnlich starken Erfolg. *Backhaus* spielte das f moll-Konzert von Chopin, ein junger begabter Pianist *Franz Goldenberg* Liszts H dur-Sonate. *Fritz Gaillard* interpretierte Saint-Saëns' dankbares Cellokonzert in d moll op. 33, und als Nachfolger Hekkings führte sich der in Deutschland wohlbekannte Cellist *Marix Loevensohn* mit Haydns D dur-Konzert glänzend ein. *Eddy Brown* (*Braun* der deutschen Konzertsäle) spielte Tschaikowskys Violinkonzert. Sonst werden die Werke der Violinliteratur durch zwei heimische Künstler glänzend vertreten. Der zurzeit hier lebende *Alexander Schmuller* hat sich mit dem Konzertmeister des Orchesters *Louis Zimmermann* vereinigt, um in einem „historischen Zyklus" innerhalb der Abonnementskonzerte siebzehn der bedeutendsten Violinkonzerte zur Aufführung zu bringen. Schmuller spielte bislang: Bach (a moll), Mozart (D dur), Mendelssohn, Paganini, Ernst, Goldmark und Brahms; Zimmermann: Tartini (Sonate), Spohr (Gesangsszene), Vieuxtemps (E dur), Beethoven. — Von Sängerinnen kamen *Eva von der Osten* aus Dresden, *Gertrude Foerstel* aus Wien und Frau *Charles Cahier*.



Hermann v. Waltershausen.
Photogr. Wanda v. Debschitz-Kunowski, München.

Die schon erwähnte, dem Concertgebouw angegliederte „Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst" brachte in ihrem ersten Konzerte unter *Mengelbergs* Leitung den „Messias" (nach der bei Peters erschienenen Original-Ausgabe) in prachtvoller Ausführung. Chöre wie „Uns ist zum Heil ein Kind geboren" und „Sein Joch ist sanft" wird man wohl kaum irgendwo chortechnisch so glänzend, so schlackenrein, leicht beschwingt und fein nuanciert hören können wie hier. Und was Stimmglanz anbetrifft, so kann sich dieser Chor mit den besten rheinischen messen. Unter den Solisten ragte *Paul Bender* hervor.

Neben dieser Chorvereinigung verdient an erster Stelle Erwähnung *Anton Averkamps* „Amsterdamsch *a cappella-Koor*", der im November v. J. mit zwei Festkonzerten sein 25jähriges Jubiläum feierte. Am ersten Abend kamen vier Bach-Kantaten (mit Orchester) zur Aufführung. Hier konnte der Chor seine eigenen Qualitäten nicht so entfalten als in dem am darauffolgenden Mittag stattfindenden Kirchenkonzert, in dem er Palestrinas „Missa Papae Marcelli" und einen achtstimmigen Psalm Sweelincks wirklich musterhaft wiedergab. Eine Gedenkschrift bringt u. a. eine Aufstellung der in den Jahren seines Bestehens von Averkamps Chor aufgeführten Werke, in der alle wesentlichen Stücke der einschlägigen Literatur (und wieviel darüber hinaus!) vertreten sind. Nur ein paar Namen und Zahlen: Bach (24 Werke), Lasso (17 Werke), Palestrina (11 Messen, 23 Motetten), Sweelink (14 Psalmen, 3 Motetten), Obrecht, Josquin de Prês, daneben viele weltliche Stücke von Lasso, Valerius, Brahms u. a. Wieviel prachtvolle Musik vergangener Jahrhunderte ist hier wieder neu belebt worden! Weniger belangreich war eine Aufführung der „Großen Totenmesse" von Hector Berlioz durch die „*Kon. Oratorium-Vereeniging*".

Solistenabende sind natürlich lange nicht so zahlreich wie in früheren Friedensjahren, da aus Frankreich und Rußland gar keine, aus England sehr wenige und aus Deutschland-Oesterreich auch nicht so viele Künstler kommen wie vor dem Kriege. Den vielleicht stärksten Erfolg der Saison hatte bisher *Joseph Pembaur*, der in Holland augenblicklich sehr beliebt ist. Er spielte Beethoven und Chopin, vor allem aber Liszt herrlich und phantasieerfüllt. Außerdem führte er im Verein mit dem guten „*Holländischen Streich-Quartett*" Thuilles Klavierquintett ein. Künstlerisch nicht weniger erfolgreich waren die vier Brahms-Abende, die *Elly Ney* mit *Willy van Hoogstraten* (Violine) und *Fritz Reitz* (Cello) gab. Man hörte alle Sonaten, Klaviertrios und eine Anzahl kleinerer Klavierwerke. Den Höhepunkt bildeten die Klaviersonaten, die die geniale Künstlerin gewaltig gestaltete. Wenn man auch aufs entschiedenste gegen die lächerliche Brahms-Hetze Stellung nehmen muß, die hier augenblicklich eine Gruppe des Publikums und der Kritik betreibt und die, nebenbei gesagt, politisch stark inspiriert ist, so läßt sich doch nicht verhehlen (und das lehrte meines Erachtens dieser Zyklus), daß Brahms nicht zu den ganz Auserlesenen gehört, mit deren Werken man, ohne eintönig zu werden, hintereinander vier Kammermusikabende — dazu noch rein instrumentale! — füllen kann . . . . Schließlich seien noch zwei Klavierabende des großen holländischen Pianisten *Dirk Schäfer* verzeichnet, von denen einer ganz besonderes Interesse beanspruchen dürfte, weil er ausschließlich Kompositionen des 18. Jahrhunderts brachte.

Wie eingangs erwähnt, tritt die Oper hinter dem Konzertleben Amsterdams weit zurück. Eine französische und eine italienische Operntruppe führen ohne besondere künstlerische Prätensionen beliebte Repertoirestücke auf. Der neuerliche Versuch, eine „*Niederländische Oper*" zu schaffen, ist erwähnenswerter, wenn die Zukunft dieses Unternehmens auch nicht allzu aussichtsreich ist, da ein inneres Bedürfnis nicht da ist. Als Eröffnungsvorstellung gab man — „Figaros Hochzeit" auf holländisch! Die Aufführung war exakt, aber ohne Grazie und Esprit. Weitaus gerechtfertigter war die Wahl des zweiten Werkes, des flämischen Musikdramas „Die Herbergprinzessin" von Blockx. Als drittes Werk folgte im Januar „De vertellingen van Hoffmann". — Auf ganz anderem Niveau stehen die beiden jährlichen Aufführungen der „*Wagner-Vereinigung*", der die Zeit freilich schon viel von ihrer früheren Bedeutung genommen hat. Im November ging die „Walküre" in Szene. Unter den berühmten Gästen muß *Edith Walker* als Brünnhilde an erster Stelle genannt werden. Für die anderen Partien waren gewonnen: *Wilhelm Fenten* (Hunding), *Maude Fay* (Sieglinde), *Fritz Vogelstrom* (Siegmund), *Walter Soomer* (Wotan) und *Franziska Bender-Schäfer* (Fricka). Den instrumentalen Teil vertrat das Concertgebouworchester unter *Viottas* Leitung. *C. R. M.*

Kritische Rundschau.

Aachen. Nachdem sich die durch den Krieg zerstreuten Geister in unserem Orchester fast vollzählig wieder heimgefunden haben, auch Musikdirektor *Fritz Busch*, der vom Kriegsfreiwilligen bis zum Leutnant hinaufgerückt ist und dessen Brust das Eiserne Kreuz schmückt, körperlich zwar noch leidend, aber geistig in ungetrübter Frische wieder an der Spitze seiner Schar steht, geht es auch im hiesigen Musikleben wieder lebhaft zu. Zwei größere Konzerte, in denen das Orchester auf 75 Musiker verstärkt war, heben sich aus der Fülle der musikalischen Veranstaltungen heraus. In dem ersten, mehr feldgrau als schwarz schattierten Konzert spielte

Konzertmeister *Havemann*-Leipzig — in der einfachen Uniform eines Artilleristen — Beethovens D dur-Violinkonzert schlicht und innig und doch so überzeugend mit markiger Männlichkeit. — Im zweiten Konzert platzten eigenartige Gegensätze aufeinander. Beethovens „Sieg Wellingtons", „Drei teutsche Liedlein" von Orlandus Lassus und Johann Straußens Ouvertüre zur „Fledermaus" und der Walzer „An der schönen blauen Donau". Aber in Busch deckt sich hinter dem, die alten Meister pietätvoll nachschaffenden, Dirigenten ein lustiger Schalk, der die richtige Brücke zu schlagen versteht zwischen strenger Klassik und heiterer Wiener Muse. Beethovens „Siegessymphonie", ein mahnendes Zeichen des Wechsels der Zeiten und der Gesinnung der Menschen, wird in der Jetztzeit mit einem stillen Lächeln aufgenommen. Der große Orchesterapparat mit Spielleuten und Schlagzeugen aller Art malt mit rührender Naivität eine Schlacht mit Flintenschüssen und Kanonendonner, die man aber ganz bestimmt nicht ernst zu nehmen vermag; auch das Finale, die Siegesmusik paßt ganz und gar nicht zu Beethovens Eigenart und Geistesgröße. Man wird sie einmal hören und — Vergessen senkt sich gern zwischen heute und gestern. Die „Drei heitere teutschen Liedlein" von Orlandus Lassus sind urwüchsige Gebilde aus der Blütezeit des Vokalsatzes, der Zeit, die mit ungemein feiner Beobachtungsgabe das Leben und Treiben der Umwelt und wäre es an sich noch so platt — z. B. in dem „Offertorium in Festo St. Martini" das Getue und Geschrei um die Michaelisgans und ganz besonders der torkelnde „volle" Bauer in „Baur, was tregst im Sacke?" — zu charakterisieren verstand und dabei die herrlichsten kontrapunktischen Monumente errichtete, die sowohl im ganzen als in ihren Einzelheiten den strengen Gesetzen des doktrinären Kontrapunktes sich fügen. Eine starke musikalische Natur, die kraftstrotzend nach Entäußerung ringt, scheint in dem noch jugendlichen Pianisten *Hubert Giesen* zu stecken. Das mit überschüssiger Technik herausgearbeitete „Konzertstück in f moll" von Weber trug starke Persönlichkeitswerte, die erfreuliche Ausblicke auf die Zukunft des jungen Mannes eröffnen. *J. M. P. Steinhauer.*

Barmen-Elberfeld. Was der Herbst verheißungsvoll angekündigt, hat der Verlauf des Musiklebens während der bisherigen Wintermonate vollauf gehalten. Vor allem ging es im Konzertsaal weit reger zu als im ersten Kriegsjahr. In *Barmen* konnte sogar ein Bach-Verein gegründet und einer raschen Entwicklung entgegengeführt werden. Eine Organistin, Frl. E. Potz, hat den auf hohe künstlerische Ziele gerichteten neuen Verein gegründet und bereits mehrere Konzerte in einer Barmer Kirche veranstaltet. Auf einem derselben lernten wir Frl. Potz in Werken von Bach, Brahms und Reger als tüchtige Organistin kennen. Der von ihr geleitete Chor sang tonschön und klangschön außer älteren und neueren Weihnachtsliedern das vierstimmige Misereri mei Domine von Orlando di Lasso. Unser Publikum hat diesem kulturellen Unternehmen durch zahlreichen Besuch die erwünschte und notwendige Unterstützung dargebracht. Ganze Anerkennung gebührt auch der musikalischen Tätigkeit der Barmer Konzertgesellschaft, welche trotz großer Schwächung der Männerstimmen durch Einberufung zum Kriegsdienst ihre Aufführungen regelmäßig fortsetzt. Die Losung heißt: klassische Musik und bewährte Tondichtungen der Zeitgenossen. Mustergültige Darbietungen waren: Messias, Bachs Konzert d moll für zwei Violinen und Orchester, Brahms' d moll-Klavierkonzert mit Orchester. Des letzteren Meisters Muse überwiegt im Wuppertal auf Kosten mancher Klassiker (Mozart, Schubert) und neuerer Meister (Bruckner, Reger, Mahler). Mit rühmlichem Eifer obliegt Frau Ellen Saatweber Schlieper und die Vereinigung der Kammermusikfreunde der planmäßigen Pflege deutscher Kammermusik, bei welcher Brahms, Beethoven, Mozart bevorzugt sind. Auch die Gesangvereine, größere und kleinere, haben sich trotz der langen, schweren Kriegszeit nicht in Schweigen gehüllt. Der von Peter Haas (Köln) vorzüglich geleitete Barmer Sängerchor sang patriotische und andere Gesänge und Lieder tonrein und ausdrucksvoll: Angerers König Sigurts Brautfahrt u. a. m. Nachdem die anfänglichen Schwierigkeiten überwunden waren, hat das Barmer Stadttheater eine ersprießliche Tätigkeit entfaltet. Außer den musikdramatischen Werken R. Wagners erfuhren Fidelio, Freischütz, Hänsel und Gretel eine lobenswerte Neueinstudierung. Durch Gastspiele von Adolf Löltgen, Hans Bahling usw. wurde das Interesse noch bedeutend belebt. Zahlreiche Vorstellungen waren ausverkauft. Unter den einheimischen Kräften verdienen genannt zu werden: Martin Wilhelm, Berthold Pütz, Anton Wißmann, Elfriede Overhoff u. a. — Wie in der Schwesterstadt Barmen hat sich auch in *Elberfeld* gegenüber dem ersten Kriegswinter das Musikleben im Konzertsaal wie auf der Bühne bedeutend gehoben. Erstand in Barmen durch den Bach-Verein ein neues vielversprechendes Unternehmen mitten in schwerer Kriegszeit, so auch in Elberfeld. Der Elberfelder Frauenklub richtete für diesen Winter „Romantiker-Abende" ein. Bislang gab es einen Chopin-, Schubert-, Schumann-Abend. Emil Schennich-Barmen erläuterte durch Vorträge, theoretisch und praktisch am Flügel, Leben und Wirken dieser romantischen Meister. Wer, wie es bei E. Schennich der Fall ist, mit pädagogischem Geschick musikalische Fertigkeit vereinigt, bringt auf diesem Wege die beste Musikkultur in weite Volkskreise hinein. Unter Professor Hayms umsichtiger Leitung gedeihen auch alle Unternehmungen der Konzertgesellschaft trotz des Weltenbrandes; auch die Kammermusik steht unter liebevoller Obhut derselben. Ein Weihnachtskonzert mit auserlesenem Programm gab der Lehrergesangverein (Dirigent Dr. Haym). Frisches Leben atmen unter Hayms Führung die Symphoniekonzerte des städtischen Orchesters. Wir erlebten mehrere erfolgreiche örtliche Neuaufführungen, die es verdienen, auch anderswo bekannt zu werden: des schwedischen Tondichters Tor Aulin Violinkonzert, das sich an Brahms-Bruch anlehnt, sich freihält von instrumentalen Ueberladungen und recht melodisch ist. Auch ein anderer schwedischer Meister kam zu Gehör und verdiente Anerkennung: Stenhammar mit dem d moll-Klavierkonzert, das echt nordisches Gepräge trägt: grüblerisch, heimlich klagend, aufschäumend bei dramatischen Akzenten. Nach Gliederung, Aufbau, Struktur ist klassisches Muster maßgebend gewesen. Der volkstümliche Opernabend von Frau und Herrn Lattermann, H. Knote war insofern verfehlt, als Opernarien u. dergl. aus dem szenischen Zusammenhang gelöst in den Konzertsaal verpflanzt waren. Die gesanglichen Leistungen, namentlich H. Knotes, übertrafen sich selbst. — Sehr gedeihlich war die Wirksamkeit unserer *Oper*. Oefters konnte allabendlich gespielt werden. Die Erstaufführungen neu einstudierter Werke waren stets ausverkauft. Der Spielplan verzeichnete fast nur klassische und gute moderne Werke; neben R. Wagners Werken gab es: Undine, Lustige Weiber, Hoffmanns Erzählungen, Königskinder; Fledermaus. Eine Entgleisung war die Wahl des „Aschenbrödel" als Weihnachtsstück. Welch einen Begriff von der Aufgabe einer deutschen Bühne muß unsere Jugend bekommen, wenn sie ein derartiges verschandeltes deutsches Märchen wie dieses „Aschenbrödel" stundenlang über sich ergehen lassen muß! Und das Gute liegt doch so nahe! Warum griff man nicht zu Humperdincks wundervollem „Hänsel und Gretel"? *H. Oehlerking.*

Dessau. Auch an der hiesigen Hofoper ist der Krieg nicht so ganz spurlos vorübergegangen, und doch ist es der Intendanz möglich gewesen, dank der Opferfreudigkeit unseres kunstsinnigen Herzogs Friedrich und dank dem Umstande, daß die Solokräfte der *Oper* bisher vollzählig erhalten geblieben sind, den Betrieb fast wie im Frieden aufrecht zu erhalten. In künstlerisch gediegener Wiedergabe gelangten von den Werken Richard Wagners unter Generalmusikdirektor Franz Mikoreys genialer Leitung in der dieswinterlichen Spielzeit bislang „Der fliegende Holländer", „Tannhäuser", „Die Meistersinger von Nürnberg" mit Kammersänger Werner Engel von der Dresdener Hofoper als Hans Sachs — der Künstler wurde daraufhin von der kommenden Spielzeit an für Dessau verpflichtet — und ganz zuletzt zum Vorteile des Witwen- und Waisenfonds der Hofkapelle „Die Walküre" mit Fritz Vogelstrom (Dresden) als Siegmund, Werner Engel (Dresden) als Wotan und Lucy Weidt (Wien) als Brünnhilde zur Aufführung. Aus dem sonstigen Spielplan, der mit verschwindend wenigen Ausnahmen nur deutsche Werke bevorzugte, sei auf einige Neueinstudierungen besonders hingewiesen. Sie betrafen Mozarts „Entführung aus dem Serail", den „Schauspieldirektor" und Konradin Kreutzers „Nachtlager in Granada". Erstmalig erschienen Millöckers „Bettelstudent", Mozarts reizende Tanzpantomime „Liebesplänkelei", nach dem ursprünglichen „Les petits riens" von der Tanzmeisterin des Leipziger Theaters Emma Grondona neu eingerichtet, und endlich Karl Goldmarks „Die Königin von Saba"; diese letztere, was die wundervollen Dekorationen und die farbenfreudigen stilechten Kostüme angeht, in geradezu glänzender szenischer Pracht. — Neben der Oper pulsierte auch das *Konzertleben* in kaum verminderter Frische. In den drei bisherigen Hofkapellkonzerten kamen unter Franz Mikorey in hochkünstlerischer Art des Spiels Beethoven (IV. Symphonie), Schubert (C dur-Symphonie No. 7 und unvollendete h moll-Symphonie) und Liszt (Faust-Symphonie und Les Préludes) zu Gehör. Als Solisten wirkten in diesen Konzerten Berta Gardini-Kirchhof (Berlin) mit Mozarts Rondo-Arie aus „Il ré pastore" und Liedern von Lohse, Scheinpflug, Reger und Taubert, der Münchener Geiger Bruno Ahnert mit Mozarts D dur - Violinkonzert (Köchel-Verz. No. 218) und das Münchener Pianisten-Ehepaar Heinrich und Paula Schwarz mit Mozarts Es dur-Doppelkonzert für zwei Klaviere und Orchester. Neben diesen Konzerten der Hofkapelle erfreuen sich die in der Kriegszeit eingerichteten „Vaterländischen Abende" beim großen Publikum ganz besonderer Beliebtheit. Es sind bis jetzt ihrer zwei zu verzeichnen: ein Emanuel-Geibel-Abend und ein Körner-Abend, bei welch

letzterem auch Schuberts Singspiel „Der vierjährige Posten" einmal wieder das Licht der Rampe erblickte. Echte Kunstgenüsse wahrhaft erlesener Art gewährten die ersten vier Kammermusik-Abende der Herren Generalmusikdirektor Mikorey (Klavier), Konzertmeister Otto (erste Violine), Hofmusiker Fischer (zweite Violine), Kammermusiker Weise (Bratsche) und Hofmusiker Matthiae (Cello). Unter den zum Vortrag gebrachten Werken seien Beethovens großes cis moll-Streichquartett, das Septett desselben Meisters, Mozarts Es dur-Klaviertrio No. 3, Schumanns a moll-Streichquartett op. 41, Brahms' A dur-Klavierquartett, Smetanas „Aus meinem Leben" und Dvoŕáks A dur-Klavierquintett op. 81 als besonders gediegene Darbietungen hervorgehoben. An sonstigen Konzerten beanspruchten deren vier vornehmliche Beachtung: das Bußtagskonzert der Singakademie und der Hofkapelle (Dirigent: Franz Mikorey) mit den ergreifend wiedergegebenen Bach-Kantaten „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir" und „Ich hatte viel Bekümmernis", das wahrhaft erhebende Konzert des Berliner Domchors unter Prof. Rüdel mit Werken von Palestrina bis auf die Neuzeit, ein Kirchenkonzert der hiesigen Liedertafel mit Seminar-Musikdirektor Robert Hövker (Köthen) an der Orgel, Leonor Engelhard (Tenor) und Gertrud Land (Alt) als Gesangssolisten und endlich ein Bach-Weihnachtskonzert in der St. Johanniskirche, zu dem sich Frau Schulze-Münzner (Sopran), Hofmusikus Allner (Violine) und Chordirektor Köhler (Orgel) zu künstlerischem Bunde zusammengefunden hatten.

Ernst Hamann.

KUNST UND KÜNSTLER

— Wir bringen unter unseren heutigen Bildern das von *H. v. Waltershausen*, des Komponisten der Oper „Richardis", über die sich ein Bericht unseres Karlsruher Korrespondenten (S. 82 ff. d. J.) ausgesprochen hat. Die Oper ist jetzt auch von den Bühnen in Schwerin, in Frankfurt und in Magdeburg angenommen worden.

— Aus *Straßburg* kommt die überall Aufsehen erregende Meldung, daß *Hans Pfitzner* seine dortigen angesehenen Stellungen gekündigt hat und nach *München* übersiedeln will. Unmittelbare Veranlassung für diesen dem Straßburger Musikleben wenn auch wohl nicht verhängnisvollen, so doch schwerlich günstigen Entschluß Pfitzners war die von der Theaterkommission beschlossene Abschaffung der Stelle eines Operndirektors, die Pfitzner inne hatte. Daß irgendwelche persönliche Machenschaften gegen Pfitzner am Werke gewesen wären, erscheint nach einigen Berichten ausgeschlossen. Doch darf man der Widerstände, die Pfitzners unermüdliches und geniales Wirken seit seinen Anfängen in Straßburg fand, nicht vergessen oder übersehen. Dr. G. Altmann scheint uns die Verhältnisse am objektivsten zu werten, wenn er in den M. N. N. unter anderem schreibt: „Die Gegner auf seine Seite zu ziehen, war seinem etwas schroffen Charakter, der sich gutem Rat auch häufig unzugänglich erwies, nicht gegeben. Mancherlei zum Teil aufgebauschte Vorkommnisse, die zu Streitigkeiten führten, haben sodann seine Stellung auch nicht verbessert. In der letzten Zeit waren es schließlich Differenzen auf dem Gebiete der Opernleitung, die den Gemeinderat zu seinem Schritt veranlaßten. Das unselige System hier, daß ein Intendant dem gesamten Theaterwesen vorsteht, während Pfitzner als Operndirektor sich natürlich in sein Ressort nicht hineinreden lassen wollte, spitzte die Verhältnisse immer mehr zu. Dabei wäre es aber doch nicht richtig, wie dies ein hiesiges Blatt tut, alle Schuld an dem Konflikt auf der Gegenseite zu suchen und Pfitzner lediglich als das Opfer übelgesinnter Elemente hinzustellen. Seine Methode, allwinterlich einige glänzende Mustervorstellungen zu veranstalten, im übrigen aber das Repertoire völlig versanden zu lassen, wurde nicht ganz mit Unrecht von vielen Seiten als für ein Provinzialtheater ungeeignet angesehen. Eine solche Elitevorstellung (wie kürzlich die Mona Lisa) legte tatsächlich auf Wochen oder noch länger den sonstigen Opernbetrieb nahezu lahm und war somit auch für den Durchschnittsbesuch — und das Defizit! — von üblen Folgen. Das Konservatorium sodann litt durch das Eingehen der Opernklasse, das nicht durch äußere Verhältnisse bedingt war, sondern durch Pfitzners unglückliche Idee, daß die Zöglinge der Klassen vom Theater direkt übernommen werden müßten. Dadurch, durch den Wegfall der erzieherisch so wichtigen Wanderjahre, wäre eine schlimme künstlerische Inzucht großgezogen worden, die nicht Individualitäten, sondern Marionetten hervorgebracht hätte. Die Anstalt hat einfach die Pflicht, Gelegenheit zur Opernausbildung zu geben, einerlei, welchen Weg die Zöglinge nachher einschlagen. Ferner ist es nicht richtig, daß die Verwendung der Schüler in der Oper als solche ihm verdacht worden wäre, sondern nur das Herausstellen unreifer Kräfte in führenden Rollen — wofür seinerzeit die fast zu einem Theaterskandal führende Besetzung des Fidelio durch eine noch völlig schülerhafte Mezzosopranistin Zeugnis ablegte. Daß Pfitzners etwas eigensinniger Kopf in diesen und ähnlichen Dingen der Remedur unzugänglich war und selbst den wohlgemeinten Hinweisen von Publikum und Presse weniger Gehör entgegenbrachte, als es selbst der bedeutendste Künstler tun darf, wenn er mit der Oeffentlichkeit auskommen will, stieß mit der Zeit auch seine aufrichtigen und warmen Verehrer einigermaßen vor den Kopf. Daß daneben auch Angriffe niedriger und boshafter Art ihm seine hiesige Tätigkeit zu verekeln suchten, ist leider Tatsache und gereicht Straßburg nicht zur Ehre. Trotzalledem möchte ich sowohl im Interesse des hiesigen Kunstlebens als auch in dem des Künstlers, der eine Stellung wie hier nicht so leicht wieder erhalten wird, wünschen, daß in der Angelegenheit nicht das letzte Wort gesprochen ist."

— *Lilli Lehmann* wurde zur Ehrenvorsitzenden der Salzburger Mozart-Gemeinde gewählt.

— In Oldenburg feierte Musikdirektor Prof. *Wilhelm Kuhlmann*, der seit 49 Jahren künstlerisch tätig ist, seinen 70. Geburtstag.

— *Camillo Horn* ist als Lehrer für Harmonie im Haupt- und Nebenfach an die k. k. Akademie in Wien berufen worden.

— *Richard v. Schenck* vom Hoftheater in Wiesbaden ist ab 1917 für das Frankfurter Opernhaus verpflichtet worden.

— *Jean Louis Nicodé* hat in Vertretung für die im Heeresdienste stehenden Kapellmeister Reinhold Bender und Johannes Reichert die Leitung des bereits in früheren Jahren von ihm geführten Schülerorchesters der Dresdener Musikschule (Direktor Hans Schneider) übernommen, an der er von 1894—1901 auch als Lehrer für Komposition wirkte und deren Artistischem Rate er seit 22 Jahren angehört.

— *L. Kempters*, des ehemaligen ersten Kapellmeisters am Züricher Stadttheater, Oper „Das Fest der Jugend" wurde in der Limmatstadt wieder mit Erfolg gegeben.

— Zum Direktor des Konservatoriums „Santa Cecilia" in Rom wurde *Enrico Bossi* gewählt.

— Zum Organisten an der *Kopenhagener* Frauenkirche ist als Nachfolger Otto Mallings und J. P. E. Hartmanns *Gustav Helsted* ernannt worden.

† Zum Gedächtnis unserer Toten. †

— In *Neu-Strelitz* starb der frühere Hofkapellmeister *Alban Förster* im Alter von 66 Jahren. Seine 1882 begonnene Tätigkeit als Leiter der Oper endigte, als 1908 die Strelitzer Oper aufgelöst wurde. Förster hat sich auch als Komponist betätigt; besonders Männerchöre und Klavierstücke wurden von ihm bekannt. Außerdem schrieb er drei Opern „Das Flüstern", „Die Mädchen von Schilda", „'s Lorle" und eine größere Reihe von Kammermusikwerken. Förster stammte aus Reichenbach im Vogtlande und empfing seine Ausbildung durch das Dresdener Konservatorium.

— In *Graz* verstarb, 71 Jahre alt, der Ehrenchormeister des Grazer Männergesangvereins, *Leopold Wegscheider.*

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— *Nedbals* kroatische Operette „Die Winzerbraut" hatte unter des Komponisten Leitung am Wiedener Theater stürmischen Erfolg.

— Im *Königl. Schauspielhause* in *Berlin* wurde gegeben: „Rokoko" (Miniaturbilder von Goethe und Mozart; mit einem Rahmenspiel von Rudolf Presber). Es handelt sich um das Singspiel Goethes „Die Fischerin" mit der Originalmusik von *Corona Schröter* und *Mozarts* Jugendoper „Gärtnerin aus Liebe" in der Fassung von Oskar Bie, verbunden durch die Idee des Presberschen Spieles, das dem Ganzen die Form einer theatralischen Veranstaltung gibt, wie sie nach dem Vorbild Goethes im Park von Tiefurt in den aristokratischen Zirkeln des späten Rokoko Mode wurden.

— Unter Prof. Wendels Leitung brachten unsere Philharmoniker in ihrem 9. Konzert die große Kantate „Kampf und Friede" von *Otto Taubmann* zu glanzvoller Uraufführung. Die machtvoll aufgebaute Komposition für Orchester, Altsolo und Chor gipfelt in dem dithyrambischen Schluß mit dem „Deutschland, Deutschland über alles". Der anwesende Komponist wurde mit Recht gefeiert.

J. B.

— Im Schweriner Hoftheater fand unter *Kählers* Leitung die *Uraufführung* von *N. v. Rezniceks* Chorwerk „*In memoriam*" statt. Die dem Andenken der gefallenen Helden gewidmete Tondichtung gibt dem Empfinden der Zeit einen weihevollen Ausdruck.

— Die Symphonie „Herbststürme" von *Walter Zachert* ist unter Leitung des Komponisten von den Breslauer Philharmonikern zuerst gegeben worden.

— *Hans Hermanns* „Sinnsprüche des Omar Khajjam" kamen in Dresden in einer neuen Fassung für Mezzosopran und Bariton mit Klavier zur Aufführung.

— Das braunschweigische Hoftheater hat *Hans Sommers* Märchenoper „*Die Lorelei*" mit großem Erfolge wieder in den Spielplan übernommen.

— Das *Essener* Stadttheater brachte zum ersten Male die Oper „Lobetanz" von *Ludwig Thuille* zur Aufführung.

— *Karl Pembaur* hat Felix Brauns „Totenmesse für den Untergang unseres Auslandsgeschwaders" als Oratorium komponiert. Das Werk wird durch die Robert Schumannsche Singakademie in Dresden zur Uraufführung gebracht werden.

— Unter *Schnéevoigts* Leitung wurde in Stockholm Gustav Mahlers Sechste Symphonie zum ersten Male in Schweden mit Erfolg aufgeführt.

— In *Kopenhagen* gelangte *Liszts* „Faust-Symphonie" unter Leitung von *Oskar Fried* zur ersten dortigen Aufführung. Werk und Dirigent fanden begeisterte Aufnahme.

— Im letzten Musikvereinskonzert in Kopenhagen, das ausschließlich dänische Werke auf dem Programm hatte, kam zur Uraufführung eine Symphonie von *Karl Nielsen*, dem jetzigen Leiter des Vereines. Sie ist „L'inesting uibile" betitelt und wurde mit großem Beifall aufgenommen.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— *Lilli Lehmann* versendet folgenden prächtigen Aufruf, den wir der Beachtung unserer Leser aufs dringendste empfehlen. „Vielleicht erschien niemals ein Zeitpunkt ungeeigneter, einen idealen Gedanken zu verwirklichen, als der mit dem schweren Druck dieses furchtbaren Krieges belastete jetzige. Vielleicht aber — und ich glaube es bestimmt — wird es niemals einen geeigneteren geben, Deutschlands und Oesterreichs, Oesterreichs und Deutschlands eng verbundene Kraft und Größe durch ein Werk zu verherrlichen, das uns niemand als unsere Kultur, die Liebe und Dankbarkeit zu den führenden Geistern unseres Volkes eingibt — Geister, die uns die Ungeheuerlichkeit der Kämpfe tragen helfen, einer lichten friedvollen Zukunft uns entgegenblicken lassen. Aber nicht dann erst, wenn all das geordnet und verschmerzt hinter uns liegen wird, nein, jetzt gerade soll es sein, wo unser Opfermut am stärksten, wo unsere Völker Blut und Leben dem Vaterlande weihen, wo wir Frauen mit dem Herzblut der Liebe Schmerzen zu lindern, Wunden zu heilen versuchen. Wir sind uns bewußt, nicht hindämmern zu dürfen in Trauer und Verzweiflung, sondern tapfer sein zu müssen, wie die da draußen, die für nächste Geschlechter den Frieden erkämpfen und fühlen die Verpflichtung, die Fahne des Idealismus hoch voran zu tragen, der jeden, der daran glaubt, uns folgen heißt. Dem reinsten Musiker aller Zeiten, Wolfgang Amadeus Mozart, gilt unser Werk: nicht um ein Denkmal ihm zu errichten aus Marmor oder Erz, sondern um eine geweihte Stätte ihm zum Gedenken zu erhalten für alle Zeiten: sein Geburtshaus, in welchem er das Licht der Welt erblickte, die er so reich beglücken sollte, in dem er seine Kinderjahre verbrachte, aus dem uns heute noch aus jedem Gegenstande seine lichte Persönlichkeit entgegentritt, um uns aufs tiefste zu rühren. Diesem lieben alten Haus in der Salzburger Getreidegasse mit seinen Erinnerungsschätzen nicht nur des großen Sohnes, sondern auch seines prachtvollen Vaters, droht, solange es nicht in den Besitz des Mozarteums als des berufenen Hüters übergegangen sein wird, die stete Gefahr profaner Entweihung oder Zerstörung. Wenn nun in den weitesten Kreisen, selbst draußen unter unseren feldgrauen Helden, auch nur groschenweise gesammelt würde, dann wäre dieses liebe alte Haus bald unser Aller ideales Eigentum! Nicht Mäzene allein sollten stolz sein dürfen, große Summen dafür gespendet zu haben. Alle, alle wollen wir freudig und dankbar unser Scherflein dazu beitragen! Gefahr ist im Verzuge! So möge bald geschehen, was geschehen muß, was wir — und nur wir — in oder trotz der großen Zeit uns zu unternehmen getrauen dürfen: durch eine allgemeine Sammlung die Mittel aufzubringen für die Erhaltung eines Heiligtums: der Geburtsstätte Mozarts!"

— Die *Stuttgarter* Hofoper und die Oper des *Würzburger* Stadttheaters sind eingeladen worden, am Deutschen Theater in Lille Aufführungen zu veranstalten.

— Die städtischen Körperschaften in *Stralsund* haben die Eröffnung des neuen Stadttheaters für den Herbst dieses Jahres festgesetzt. Der Plan einer Theatergemeinschaft mit Greifswald ist damit wohl als erledigt anzusehen.

— Im *Karlsruher Hoftheater* gelangen beim 3. historischen Lustspielabende Goethes „Jahrmarktfest zu Plundersweilern" mit der ungedruckten Musik von *K. M. Reinthaler* und des Dichters „Scherz, List und Rache" mit der Musik von *Chr. Ph. Kayser* zur Aufführung.

— Die Opernaufführungen am *Lübecker* Stadttheater haben unter dem neuen ersten Kapellmeister *Hermann Hans Wetzler* einen großen Aufschwung genommen.

— Die fürstliche Hofkapelle aus *Gera* errang in verschiedenen deutschen Städten mit ihren Konzerten große Erfolge unter Leitung des Hofkapellmeisters *Heinrich Laber*.

— Nach dem Vorgange der österreichischen Kirchenmusiker, welche sich vor einiger Zeit zu einer „Oesterreichischen Schule" (Schola Austriaca) zusammenschlossen, hat sich in letzter Zeit in Württemberg eine „*Schwäbische Schule*" gebildet, die sich als freiwillige Vereinigung von Kirchenmusikern zur Förderung der Bestrebungen der Päpste Pius X. und Benedikt XV. kennzeichnet und ein natürliches Ergebnis der kirchenmusikalischen Kurse ist, welche von dem durch seine vielen und verdienstreichen, international anerkannten Arbeiten bekannt gewordenen Ehrendomherrn Monsignore Dr. *Hermann Bäuerle* seit einigen Jahren in Saulgau abgehalten werden. Letzterer ist Gründer und unermüdlicher Förderer der neuen „Schola suevica", welcher wir zu ihrem ruhigen, zielbewußten Wirken im Interesse der modernsten kirchlichen Sache alles Gedeihen wünschen.

— Regierungsrat Dr. *Böhmke* in Kassel, jetzt Rittmeister im Felde, hat 10 000 M. zugunsten des deutschen Symphoniehauses, zu dessen Erbauung sich bekanntlich in Stuttgart ein Verein gebildet hat, gespendet.

— Laut Urteil des betreffenden Gerichtes verbleibt der Briefnachlaß von *Joh. Brahms* in Verwahrung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und wird nicht an die Erben ausgehändigt. Ob diese nun ruhig sein werden? Hoffentlich.

— Frl. *A. Zachariaes* nächster Ferienkurs für Musiker findet vom 10.—22. April in Hannover statt. Den Fächern für Klavierspieler wurde noch ein Kursus für „Entwicklung des Vomblattspiels" angegliedert. *Maria Hense* wird Kurse für „Atemgymnastik" zur Beherrschung und Anregung der Nerven und Sprechkunst halten. *Ludwig Riemann* wird in einer Vorlesung und zwölf praktischen Uebungen seine neuen „Wege zur Gehörsentwicklung und Klanganalyse" vorführen.

— In Oesterreich sind ebenfalls Bestrebungen im Gange, eine Standes- und Interessenvertretung der gesamten Musikerschaft herbeizuführen. Man will auch hier eine „*Musikerkammer*" errichten. Die Initiative hierzu geht vom österreichischen Kapellmeisterverein aus.

— Am 16. Februar 1916 hat sich in Tetschen die *Wiener Autoren-Gesellschaft* bezüglich ihres Betriebes in Deutschland mit der *Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte in Berlin* zu einem Verbande zum Schutze musikalischer Aufführungsrechte vereinigt. Damit ist ein wichtiger Schritt zur Vereinheitlichung auf dem Gebiete der musikalischen Aufführungsrechte getan. Die beiden Gesellschaften verfügen über einen erheblichen, jedenfalls die Mehrheit darstellenden Teil dieser Rechte.

— In *Konstantinopel* wurde *Kienzls* „Evangelimann" als erste deutsche Oper auf die Bühne gebracht. Die Leitung der Vorstellung hatten der frühere Elberfelder Opernsänger Ernest und ein Herr Rosemann. Das Orchester war vierzig Mann stark, die Chöre waren aus Dilettanten gebildet. Die Aufführung erzielte einen starken Gesamteindruck.

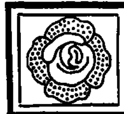
— Das *Kopenhagener* Musikleben hat eine wertvolle Bereicherung durch Gründung eines „Bläserensembles für Kammermusik" erfahren. Leiter desselben ist der Oboist Olivo Krause. Das erste Konzert brachte als Neuheiten: Sextett von Reuchsell und das Oktett von P. Juon.

— Die *italienischen Theater* sind nach Nachrichten aus Mailand in schlimmer Lage. Dem Theater San Carlo, das einer Subskription von 275 000 Lire bedarf, um seinen Betrieb aufrecht halten zu können, standen im Dezember 1915 nur 7000 Lire zur Verfügung. So wird es vorläufig geschlossen bleiben müssen wie auch Carlo Felice in Genua und wahrscheinlich auch die Costanzi-Oper in Rom.

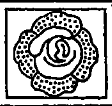
* * *

Als **Kunstbeilage** zu diesem Hefte überreichen wir unseren Lesern heute ein Jugendbild von *Clara Schumann*. Gleichzeitig machen wir auf die früher erschienenen 51 Kunstblätter aufmerksam. Diese ausgezeichnete Sammlung kann zu billigem Preise entweder teilweise oder ganz nachbezogen werden.





Roman-Beilage der Neuen Musik-Zeitung



Schicksal.

Roman von LIZZIE LANDAU.

(Fortsetzung.)

Der entsetzliche Tod der Eltern, die freudlose Kindheit und nun, da sie Frieden und Geborgenheit in der Musik zu finden wähnte, diese Liebe, die sich wie ein Pfeil in ihr Leben eingehakt hatte. Ob sie wohl je zur Ruhe kommen könnte? Ein unsägliches Arbeitsbedürfnis überkam sie, eine Sehnsucht, alles durch rastlose Tätigkeit zu betäuben bis — ja bis —? Sie sah kein Ziel. Ihre schmerzenden Augen öffneten sich weit, was war das? Ein dunkler, unheimlicher Instinkt sagte ihr plötzlich mit erschreckender Deutlichkeit, daß sie das volle Glück nie kennen lernen würde. Und das Herzklopfen ließ nicht nach, steigerte sich eher. Verzweifelt goß sie ein Glas kaltes Wasser hinunter, dann taumelte sie ans Fenster, von dem Wunsche beseelt, etwas Helligkeit zu schauen. Es war schon die dritte Stunde des jungen Jahres, aber der Winter ließ den neuen Tag noch nicht aufdämmern — der Himmel war schwarz, trotzdem die Sterne schon erblaßten. Aufstöhnend drehte sich Gerda wieder ab. Ueberall Nacht und Dunkelheit . . . Doch ihr Herz hatte sich beruhigt und so legte sie sich wieder ins Bett zurück. Ihr letzter Gedanke war, daß sie nunmehr auf die höchste Vervollkommnung hinarbeiten müsse, um ihre Künstlerschaft von der Welt bestätigen zu lassen. Damit schlief sie ein.

Zwölftes Kapitel.

Am 5. Januar war Konservatoriumsanfang; von da ab arbeitete Gerda unermüdlich — das Minimum waren sechs Stunden täglich — sie las nur musikhistorische und musikwissenschaftliche Werke, gönnte sich keinerlei Zerstreuungen außer den Sonntagabenden in der Pension. Nicht einmal die Konzerte besuchte sie, weil sie des Abends so erschöpft war, daß sie nur den obligaten Brief erledigte und dann sofort schlafen ging. Noch nie war ihr Schlummer so fest und traumlos gewesen wie in diesen arbeitsreichen Monaten. Der Winter war ungewöhnlich schön und kalt — der Schnee bewahrte seine ganze Unberührtheit und bedeckte in überirdischer Weiße den hartgefrorenen Boden. Die Eiszapfen strahlten und die Sonne verschönte täglich das winterliche Bild. — Natürlich holte alles seine Schlittschuhe heraus und die Eisbahnen wimmelten von fröhlichen Menschen. Gerda liebte den Eissport sehr, trotzdem versagte sie sich sogar diese Erholung, um sich nicht zerstreuen zu lassen. Ihre einzigen Spaziergänge waren zum Konservatorium und zurück. Aber sie freute sich an dem hellen, festlichen Winter, der sie mit seinen schneebeladenen Bäumen durch ihre Fenster grüßte. Ihr Herz war still und zufrieden, sie fühlte täglich mehr, daß die Arbeit ihr Rettungsanker war. —

Frau v. Hilgers und die Mädchen schienen sie zu verstehen; sie schätzten ihre eifrigen Bestrebungen und versuchten nie, sie zu stören. Ihr Verhältnis zu allen Pensionsbewohnern war ein freundschaftliches, herzliches geworden; durch den tränenreichen, letzten Tag vor den Ferien waren sie sich viel näher getreten als in den vorhergehenden drei Monaten; sie fühlte sich unter diesen schlichten, fleißigen Menschen unendlich viel wohler und heimischer als in Berlin.

Auch ihre anhängliche, kleine Freundin Hilde Stechow vernachlässigte sie nicht mehr. Gewöhnlich ging sie am Sonntag mit ihr spazieren und lud sie auch zu den Musikabenden ein, bei denen sie immer mit dem lebhaftesten Beifall empfangen wurde. Hilde machte Gerda mit ihren Eltern bekannt, die ihr sehr sympathisch waren und ihr überaus freundlich entgegenkamen. Einladungen zu Abendgesellschaften lehnte sie natürlich ab, hingegen ließ sie sich ab und zu Sonntags zum Mittagessen bei ihnen sehen, weil ihr die einfache, gemütliche Atmosphäre behagte. —

Und jetzt sah Gerda einem sehr freudigen Ereignis entgegen. Ihre gütige Freundin, die große Pianistin Edith Anders, sollte ihr dieswinterliches Konzert in Leipzig geben. In großer Bewegung eilte Gerda zu ihrer Gönnerin ins Hotel und sank ihr wortlos in die Arme. Die Künstlerin lächelte und drohte ihr dann mit dem Finger: „Bist du immer noch so überschwenglich?“ Und dann setzte sich Gerda und spielte ohne jegliche Scheu und mit der größten Hingabe. So ging es ihr immer mit ihrer Freundin, sie fürchtete sich nie. Edith Anders war die große Künstlerin, sie die Novize und aus diesem Gefühl heraus gab sie sich ganz wie sie war.

„Aber Gerda, ich bin überrascht, ich hätte nie gedacht, daß du dir in dieser kurzen Zeit eine solche Fertigkeit aneignen könntest. Dein Fleiß ist zu bewundern, bald werde ich dich als Kollegin begrüßen.“

Kein Lob hätte Gerda lieber sein können, als dieses aus solchem Munde, aber sie sagte nichts, weil sie in ihrer Bewegung kein Wort finden konnte, und ihre Freundin verstand sie auch ohne Worte. Darauf spielte sie Gerda dieselben Werke nach ihrer Auffassung vor, gab ihr dann manche Lehren und Anweisungen und ermutigte sie aufs gütigste. Dieser höchste Klavierunterricht gehörte mit zu Gerdas liebsten Erinnerungen. — Am Abend des zweiten Tages war das Konzert. Gerdas Herz klopfte hörbar, als sie sich auf den Weg machte; Frau von Hilgers und die übrigen Pensionärinnen kamen auch mit; es war so früh, daß das Licht gerade erst angedreht wurde — Gerda hatte in ihrer Aufregung vorzeitig zum Fortgehen gedrängt.

Nun kamen die Leute: wohlhabende Leipziger, dortige Musikgrößen, die unvermeidlichen Amerikaner, höhere Töchter und zahlreiche Konservatoristen. Plaudernd und lachend füllten sie den Saal und schienen vorläufig an alles andere eher zu denken, als an den bevorstehenden Genuß. Gerda beneidete all diese gleichgültigen Menschen, die so ruhig warteten — sie preßte die Hand krampfhaft aufs Herz. Jetzt ertönte das dritte Klingelzeichen, die Gespräche verstummten, ein Wispern durchrauschte den Saal — die Künstlerin war eingetreten — eine Applaussalve: sie setzte sich an den Flügel — wie schön war sie in dem schwarzen Sammetkleid, das durch seine elfenbeinfarbene Spitzen am Ausschnitt noch gehoben wurde; die schwarzen Haare, durch welche sich bereits Silberfäden zogen, waren an den Schläfen leicht gekräuselt und im Nacken in einen schlichten Knoten geschlungen. Unendlich anmutsvoll sah sie aus, als sie da am Flügel saß, den Kopf leicht über die Tasten geneigt, um die Wunder aus dem Bechstein herauszuzaubern. Zuerst spielte sie das f moll-Präludium mit Fuge von Bach. In dem Ersteren ist der Altmeister romantisch-poetisch, innig und klagend wiederholt sich das schwermütige Thema, das bald im Baß seufzt, bald im Diskant schluchzt und nun kommt das zweite Motiv etwas friedlicher und versöhnender, aber das erste reißt bald wieder alle Wunden auf, düster und schmerzerfüllt schließt das Stück. Das Publikum ist so ergriffen, daß sich kein Finger rührt und sofort beginnt sie die Fuge: die heitere, schelmische Komposition sticht seltsam von ihrem Präludium ab, hier ist alles Scherz und Humor und froh und neckisch eilt sie ihrem Ende zu. Jetzt bricht der Beifall los: warm und freudig klatscht die Menge — Gerda atmet erleichtert auf, die Spannung ist gewichen, nun ist sie der Freundin wieder sicher und kann genießen.

Ellen Rhodius drückt ihr die Hand: „Herrlich hat sie gespielt, so warm und poetisch!“

Gerda erwidert dankbar den Händedruck und wartet atemlos auf die zweite Nummer: Sonate von Mozart. Sonnige Heiterkeit klingt aus den Tönen, abgeklärte Freude; nichts Herbes, alles Glanz und Glück und Ruhe. Kristallklar rieseln die Passagen, weich und zärtlich locken die lyrischen Themen.

„Das war ein Genuß“, hörte Gerda hinter sich sagen, als die Sonate beendet ist. Der Beifall steigert sich und mit ihm die Stimmung — sie erreicht ihren Höhepunkt nach der Fantasie von Schumann, in welcher die Künstlerin ihr Publikum mit den Schätzen ihrer reichen Seele überschüttet. Ihr warmer, blühender Anschlag wird immer edler, immer eindringlicher — ihre Dynamik gleicht einem Gewebe von unerhörter Pracht: jetzt dichtet sie die bunten, duftigen Märchen nach, die der Komponist aufgeschrieben hat, sie singt, weint und spricht sie auf den Tasten und schafft ein unvergleichliches Kunstwerk.

„Bravo! Bravo!“ Das Publikum kann sich gar nicht beruhigen, und lächelnd gibt Edith Anders noch die Arabeske zu, streut sie gleichsam hin, einfach, lieblich, wie etwa ein Kind soeben gepflückte Maßliebchen hinstreut. Und nun die letzte Nummer: Chopinsche Klänge, moderne Kompositionen, die sie alle mit erlesenem Geschmack und unnachahmlicher Grazie zu Gehör bringt. Dann verstärktes Klatschen, Bravorufen, etliche Zugaben; immer wieder muß sie sich verneigen, erst als das Licht ausgedreht wird, begibt sich Gerda noch ganz berauscht und etwas beklommen in das Künstlerzimmer. Schüchtern steht sie im Hintergrund, sieht ihren Strauß liegen und wartet, bis sie herangerufen wird. Seltsam, obwohl Gerda weiß, wie nahe sie der Freundin steht, sie wagt sich nicht von selbst an sie heran; sobald Edith Anders der Oeffentlichkeit angehört, wird sie ihr fremd, obgleich sie für sie zittert, hat sie im Saal nie das Gefühl, daß es dieselbe Frau ist, der sie alles sagt, die vertraulich mit ihr scherzt und plaudert.

Jetzt trifft sie ein warmer Blick aus den goldbraunen Augen, errötend tritt Gerda näher und stammelt in ihrer Begeisterung etwas Unzusammenhängendes — ein Lächeln, ein liebevoller Händedruck und sie ist entlassen. Ganz benommen schließt sie sich ihren Gefährtinnen an. Ein schöner, langersehnter Tag ist hinter ihr, etwas wehmütig begibt sie sich zur Ruhe. Warum vergeht immer alles Schöne so schnell und verwischt sich leichter als das Häßliche? Verstehe ich das Schöne nicht in mir festzuhalten und lasse das Traurige zu tiefe Furchen in meine Seele graben? fragt Gerda im Anschluß daran in ihrem Tagebuch.

Am nächsten Tage brachte sie die Künstlerin nach der Bahn, eine herzliche Umarmung, und Gerda springt noch rechtzeitig vom Trittbrett herunter, denn schon setzt sich der Zug in Bewegung. Ein Lächeln, ein Winken und sie ist wieder allein in Leipzig. Einen Augenblick fühlt sie sich verlassen, dann nimmt aber die Freude, die ihr das Zusammensein gewährt hat, die Ueberhand und frohen Herzens legt sie den Weg nach der Schulstraße zurück. —

Dieses Konzert war das einzige Ereignis ihres stillen, fleißigen Winters!

* * *

Die ungewöhnlich strenge Kälte ging zu Ende, die Eisbahnen wurden geschlossen, Leipzig verlor sein schimmerndes Schneegewand und lag jetzt grau und nüchtern in der farblosen Vorfrühlingsbeleuchtung da.

Es taute gewaltig, das Wasser rann von den Dächern, man hörte es allenthalben tropfen, der Schmutz auf den Straßen reichte bis zu den Knöcheln. Die Welt war jetzt nicht schön — dennoch lag eine geheime Kraft auf allem, ein stilles, mutiges Wachsen und Werden. Die kahlen Bäume sahen aus, als erwarteten sie ein Wunder und die Erde ebenfalls. Mit ihrem wachen Natursinn fühlte Gerda dies alles; sie sehnte sich fast schmerzhaft nach den ersten Knospen und als sie dieselben an einem feuchtwarmen Nachmittag fand, war ihr, als hätte sie etwas Neues, Wunderbares gesehen. Jetzt wurde ihr das Ueben doch sauer, statt stundenlang am Klavier zu sitzen, wäre sie gern in der Umgegend umhergestrichen, um den Frühling zu belauschen, aber sie gab nicht nach und studierte manchmal sogar acht Stunden. Zuweilen war sie des Abends so müde, daß sie gleich nach Tisch zu Bett ging — aber sie verlor den Mut nicht. — Und sie weigerte sich energisch, Ostern nach Berlin zu kommen, sie wollte in den letzten Monaten keinen Tag mehr versäumen, aber als Anna Lessing sie inständigst bat, die beiden Ostertage zu Hause zu verbringen, mochte sie ihr diesen Wunsch nicht versagen. —

Im Grunde war es ihr weniger um die drei Tage zu tun, in denen sie nicht üben konnte, als daß sie fürchtete, daß ihr Berlin die mühsam gewonnene Seelenruhe wieder rauben würde.

Nicht allein der Groll ihres Onkels flößte ihr Schrecken ein, sondern auch der Gedanke, irgend eine Erfahrung zu machen, irgend etwas zu erleben, was sie schmerzen oder erregen konnte. Eine geringfügige Ursache genügte bei ihrer Empfindsamkeit, sie traurig zu stimmen. In den letzten Monaten hatte sie zielbewußt arbeiten können, weil nichts Störendes in ihren Gedankenkreis getreten war. Frau von Hilgers und die Mädchen waren gut und rücksichtsvoll; sonst sah sie nur ihre Lehrer, die sie jedesmal neu anregten, so konnte sie mit frischen Kräften arbeiten und sich konzentrieren.

Anders war es in Berlin. Zu Weihnachten hatte sie schon Sophies Verlobung sehr bewegt; nicht etwa, daß sie ihrer Jugendfreundin ihr Glück nicht gönnte, aber Sophies strahlendes Lächeln, Rudis Blicke und der heimlich ausgetauschte Kuß hatten schmerzlich süße Vorstellungen bei ihr geweckt, sie konnte am Abend jenes Tages nicht einschlafen vor Verlangen nach jener heißen Freude. Sie fühlte, daß dieselbe an Schmerz grenzte und trotzdem brannte sie danach mit aller Kraft ihrer leidenschaftlichen Seele. Jetzt graute ihr davor, wiederum solche Kämpfe bestehen zu müssen und sie sah ein, daß sie nur durch eine geradezu klösterliche Abgeschiedenheit davor bewahrt bleiben konnte.

Ihre Befürchtungen waren nicht unbegründet; als sie ankam, teilte ihr die Pflegemutter mit, daß sie am Ostermontag einige Gäste eingeladen habe. Nicht eben erfreut nahm Gerda diese Nachricht entgegen.

„Wozu hast du denn gerade Leute geladen, wo ich nur zwei Tage hier bin?“ fragte sie unwirsch.

„Einmal war ich es ihnen schuldig und es hatte sich auch gerade so gemacht und dann ist es auch für dich vorteilhaft, andere Menschen zu sehen und gesehen zu werden, du wirst jetzt siebzehn Jahre alt und verwilderst mir sonst zu sehr.“

„Ich kann aber keine Gesellschaftspuppe werden; mein Beruf wird mich Gott sei Dank immer davor bewahren.“ Gerda stieß es trotzig heraus mit blitzenden Augen.

Ihre Pflegemutter lächelte und erwiderte nichts darauf. Aber Gerda war durch diese Eröffnung die Laune für den ganzen Tag verdorben; außerdem kam noch dazu, daß sie ihre beiden Abendkleider anprobieren mußte, um festzustellen, ob sie für die Gelegenheit passend wären. Das weiße wurde hübscher gefunden als das blaue, was sie jedoch vollkommen kalt ließ, da sie Toilettenangelegenheiten immer herzlich gelangweilt hatten.

„Ich kann dir nicht helfen, Gerda“, lachte Anna Lessing, „du mußt jetzt im Frühjahr noch einige Tage hierher kommen, damit ich dich für den Sommer etwas ausstaffiere, deine alten Sachen mit dir durchsehen und auffrischen kann.“

„Aber ich brauche in Leipzig gar nichts und nachher komme ich ja aufs Land.“

„Ich würde mich doch freuen, ich finde es herrlich, neue Kleider zu bekommen“, rief Mariechen, denn die Schwestern wohnten dieser Toilettensitzung natürlich mit dem größten Interesse bei.

„Ich mache mir gar nichts daraus; am liebsten würde ich einen Kartoffelsack mit zwei Löchern tragen und ohne Hut herumlaufen,“ brummte Gerda, „man hat schon genug zu tun, ohne sich das Leben mit solchen Lappalien zu beschweren.“

„Du kannst ja noch Asche auf dein Haupt streuen, da du doch schon im Sack gehen willst; das wäre dann eine passende Kopfbedeckung,“ platzte Marie heraus und ihre Pflegemutter fügte etwas streng hinzu:

„Da das Sackverfahren noch nicht in Mode gekommen ist, muß ich dich demnächst doch bitten, uns für eine Woche deine Gegenwart zu schenken, leider kann ich dir die Anproben nicht ersparen, denn sogar eine angehende Künstlerin muß adrett und zweckmäßig gekleidet gehen.“

„Dann bleibe ich lieber gleich diese Woche hier, da ich doch schon zwei Tage verloren habe.“

„Das kannst du halten, wie du willst, aber geschehen muß es.“

Die Folge war, daß Gerda sich zum Bleiben entschloß, zur großen Freude der Schwestern, die nicht wenig stolz darauf waren, daß ihre Aelteste jetzt wie eine Erwachsene behandelt würde. Am Montag beteiligte sich Gerda nicht an den festlichen Vorbereitungen, sondern übte statt dessen, während die beiden jüngeren Mädchen vergnügt herumliefen, zusahen, wie der Tisch gedeckt wurde und bei Blumen und Konfekt selbst Hand anlegten. Verstimmt saß sie am Klavier und spielte gedankenlos Tonleitern; das war es, jetzt litt sie wieder an ihrer alten Krankheit, ihrer unweiblichen Hilflosigkeit, die sie bereits als Kind so gekränkt hatte. — Wie gern wollte sie sich den anderen zugesellen und sich an den Vorbereitungen beteiligen, wenn sie sich aber der Obstschale näherte, um die Früchte kunstvoll aufzutürmen, würden sie sofort heimtückisch auf den Fußboden kugeln; diese Erfahrung hatte sie schon gemacht; mit dem Konfekt würde es ihr zweifelsohne ebenso gehen und mit den Blumen wußte sie vollends nichts anzufangen, außer sie in Vasen zu stellen. Sie hielt sich schon die Ohren zu, wenn sie sich das Gelächter der Schwestern ausmalte und die Furcht davor verhinderte sie herüberzugehen.

„Gerda, du mußt dich jetzt anziehen,“ rief Mariechen und widerwillig begab sie sich in ihr Zimmer. Das war ein Spaß für die beiden Mädels, die es sich natürlich nicht nehmen ließen, ihrer Toilette beizuwohnen; die Kammerjungfer steckte ihr Haar zum erstenmale kunstgerecht auf und dann zog sie das weiße Kleid an.

„Sie sieht richtig nett aus,“ bemerkte Marie, die kritisch um sie herumwanderte, „so solltest du dich immer frisieren, aber das kannst du natürlich nicht!“

„Warum soll ich es nicht können, wenn ich es lerne, in Leipzig frisiere ich mich immer allein,“ versetzte Gerda gekränkt.

„Es wird auch danach sein,“ lachte Else. Jetzt stieg es Gerda siedend heiß zu Kopf; die Geduldigste war sie nie gewesen.

„Wie kannst du dich unterstehen, mich zu verhöhnen — du dummes Ding,“ fuhr sie die Kleine an, „kannst du etwas? Ich bin wenigstens eine Pianistin, du bist gar nichts!“

Zitternd faßte ihre Hand nach der Herzgegend, um das ungestüme Klopfen zu beruhigen.

Else war blaß geworden und kämpfte mit den Tränen, als Gerda dessen gewahr wurde, fing sie an sich ihrer Heftigkeit zu schämen und suchte im Schrank nach ihrem Taschentuch, um ihre Verlegenheit zu verbergen.

Da traf Marie wie immer den Nagel auf den Kopf, indem sie ganz ruhig sagte: „Die Hauptsache ist für ein Mädchen, nicht etwas Bestimmtes zu können, sondern allerorten seinen Platz richtig auszufüllen.“

Das saß! Else lachte plötzlich verschmitzt und Gerda schwieg. Zum Glück kam grade Anna Lessing herein und brachte einige zarte rosa Anemonen mit: „Die steck' dir noch an, Kind, das macht sich hübsch,“ meinte sie liebevoll.

(Fortsetzung folgt.)

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart.
Schluß des Blattes am 19. Febr. Ausgabe dieses Heftes am 2. März, des nächsten Heftes am 16. März.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1916 Heft 12

Preis des Jahrgangs (Oktober 1915 bis September 1916) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka-Nagel, Allgem. Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Twardowski, der slawische Faust, in Sage und Kunst.

Von A. N. HARZEN-MÜLLER (Berlin).



Neueren Forschungen zufolge hat die mächtig angeschwollene Literatur der Faust-Sagen ihren Ausgangspunkt und ihren Kern in der Persönlichkeit des Dr. Faust aus Knittlingen in Württemberg, welcher gegen 1540 gestorben ist. Die Ausbildung der Faust-Sagen gehört der Mitte des 16. Jahrhunderts an und ging im protestantischen Deutschland vor sich. Nur der Riesengeist eines Goethe hat es vermocht, innerhalb eines Menschenalters aus diesem Stoffe ein monumentum aere perennius zu schaffen, um welches uns die Völker der ganzen Welt beneiden, deren Literatur dasselbe nicht annähernd erreicht, deren Musik dasselbe gänzlich mißverstanden hat.

Die alte deutsche Faust-Sage berichtet, daß Faust auch in Wien gewesen sei und im polnischen Krakau Magie studiert habe; der bei Krakau liegende, nach dem sagenhaften Gründer der Stadt genannte Krakus-Berg heißt auch Faust-, Blocks- oder Twardowski-Berg, wobei der Zusammenhang von Faust-Twardowski mit dem norddeutschen Brocken zu beachten ist; auch im böhmischen Prag hat Faust sich aufgehalten, wo bis auf den heutigen Tag das sogen. „Faustische Haus" am schönen Karlsplatz gezeigt wird. Möglich ist, daß aus diesem Aufenthalte Fausts in Krakau und in Prag das Vorhandensein der slawischen Faust-Sage sich herleiten und erklären läßt; Tatsache ist, daß die slawische Sage von Pan Twardowski und der frei dazu erfundenen Pani Twardowska parallel der deutschen Faust-Sage läuft und unabhängig von ihr sich weiter ausgebildet hat; der Name Twardowski weist uns auf Polen als die Wiege der slawischen Faust-Sage hin.

Auch Twardowski hat in Wirklichkeit gelebt und zwar wie der deutsche Faust im 16. Jahrhundert. Sein Name wird mit vielen fabelhaften Taten in Verbindung gebracht: er soll dem polnischen Könige Siegmund II. August, dem letzten Jagellonen, seine dahingeschiedene Gemahlin Barbara in einem Zauberspiegel gezeigt haben; dieser Metallspiegel, mit welchem Twardowski seine vermeintlichen Schwarzkünste trieb, war noch vor einigen Jahren vorhanden, wie Heinr. Nitschmann in seiner „Geschichte der polnischen Literatur", Leipzig 1883, berichtet. Die Sache selber erinnert an Goethes „Faust", Teil II Akt 1, wo Faust vor Kaiser und Hof im alten Rittersaale bei dämmernder Beleuchtung Helena, das Ideal der Schönheit, erscheinen läßt und, eingedenk des einst im Zauberspiegel der Hexenküche geschauten Gretchen-Bildes, ausruft:

„Die Wohlgestalt, die mich voreinst entzückte,
In Zauberspiegelung beglückte,
War nur ein Schaumbild solcher Schöne!"

Der Faust der polnischen Sage weicht in seinem Charakter von dem deutschen Faust wesentlich ab; jener weiß nichts von Metaphysik, Philosophie, Juristerei, Medizin und Theologie, sondern ist ein ritterlicher Edelmann, ein fröhlicher, die Geselligkeit liebender Lebemann und Genußmensch, der gelegentlich auf phantastische Abenteuer ausgeht, die er dank seines mit dem Teufel geschlossenen Paktes besteht; er hat auch eine abschreckend häßliche Frau, welche ebenso eigentümliche Passionen hat wie ihr Gatte. Nach der Volkssage mußte der Teufel Twardowski alle Genüsse der Welt gewähren und durfte nur in Rom (polnisch: Rzym) sich seiner Seele bemächtigen; zufällig und nichts ahnend, kam einst Twardowski in einen Dorfkrug, welcher „Rom" hieß, als sofort der Teufel erschien und ihm den Bruch seines Ehrenwortes vorhielt; „At ubi nobile verbum?" oder „Verbum nobile est stabile" oder „Verbum debet esse stabile", so lauten die eigenen Worte des Teufels nach der Volkssage und bei den Dichtern; sie können gleichsam das Motto der slawischen Faust-Sagen überhaupt bilden, da sie dem slawischen Volke wohlbekannte Worte sind, die jeder Bauer kennt. Beim Erscheinen des Teufels im Dorfkrug zu Rom — ein Dorf Rom gibt's übrigens auch in Mecklenburg zwischen Parchim und Lübz — hatte Twardowski zu seinem Schutze vor dem Bösen ein unschuldiges Kindlein an sich gerissen und vor sich gehalten; doch sobald er dasselbe in die Wiege zurückgelegt hatte, ergriff ihn der Teufel und fuhr mit ihm ab zur Hölle.

Diese Sage von Twardowski ist von den bedeutenderen polnischen Dichtern nur selten behandelt worden. Nach der Ballade „Twardowski, eine polnische Volkssage" von J. L. Schwarz in Posen, erschienen in der Berliner Zeitschrift „Brennus" vom März 1802, entstand genau 20 Jahre später die polnische Ballade „Frau Twardowska" von Adam Bernard Mickiéwicz, dem hervorragendsten Romantiker der gesamten polnischen Literatur. Es dürfte wenig bekannt sein, daß Mickiéwicz, seit 1829 im Auslande lebend, bei dieser Gelegenheit auch nach Deutschland kam und Goethe in Weimar einen Besuch abstattete, der dem begabten und hoffnungsvollen jungen Polen eine goldene Feder schenkte und zu ihm sagte: „Goethe marche vers la tombe, et vous êtes le premier chantre de l'Europe!"

Auch bei Zelter in Berlin ist Mickiéwicz damals gewesen. Die erste polnische Ausgabe von Mickiéwiczs „Balladen und Romanzen“ erschien 1822 zu Wilna und machte in der Heimat des Dichters berechtigtes Aufsehen.

In Deutschland machte sich zuerst Karl v. Blankensee, der hochbegabte Sohn eines Majors in Stettin, daran, die sämtlichen Werke von Adam Mickiéwicz aus dem Polnischen ins Deutsche zu übertragen; leider aber ist nur der erste Teil, welcher die Gedichte Mickiéwiczs nebst einem Bildnisse des Dichters enthält, im Jahre 1836 bei Nauck in Berlin als Oktavband erschienen; dieses Büchlein ist außerordentlich selten geworden und sogar in der Königlichen Bibliothek zu Berlin nicht vorhanden; es enthält außerdem ein Kunstblatt von Adolf Menzel. Es ist ein für die Literatur wie für die Musik glücklicher Zufall, daß in Stettin, wo v. Blankensee als Referendar beschäftigt war, zur selben Zeit der größte deutsche Balladenkomponist Karl Loewe lebte und wirkte, und daß sich beide kennen gelernt haben; Loewe, dessen Balladenkompositionen die Völker des ganzen Erdkreises umfassen und ein in Musik gegossenes Geschichtswerk darstellen, begeisterte sich naturgemäß auch lebhaft für die polnischen Balladen Mickiéwiczs, die er durch Blankensee schon 1835 kennen gelernt hatte. Bekanntlich hat Loewe außer dem aus fünf Balladen bestehenden Liederkreis „Esther“, einer Dichtung Ludwig Giesebrechts, welche die Liebe des polnischen Königs Kasimir III., des Großen, zu der schönen Jüdin Esther behandelt, noch sieben einzelne polnische Balladen von Adam Mickiéwicz komponiert, die zu den schönsten deutschen Balladen gehören, die es überhaupt gibt, und die ganz unbegreiflicherweise von unseren Sängern und Sängerinnen wie die sprichwörtlichen „Böhmischen Dörfer“ behandelt werden!

Opus 49 enthält in Heft I die ukrainische Ballade „Die Lauer“ oder „Der Woywode“, welche in hochdramatischer Form von den Folgen einer Vernunftehe erzählt, „Die Schlüsselblume“, einen hochromantischen Frühlingsdialog zwischen dem Dichter und der zarten und jungen primula veris, und die litauische Ballade „Die drei Söhne des Budris“, welche davon singt, wie Litauens Söhne die polnische Jungfrau, „die lechische Tochter“, — die polnischen Ureinwohner heißt man Lechen —, den größten Schätzen der ganzen Welt vorziehen. Beim Erscheinen dieses Opus im Jahre 1835 bemerkte Ludwig Rellstab u. a.: „Von diesen drei Balladen bieten die beiden ersteren einzeln viel Schönes dar. Die Gedichte haben etwas sehr Originelles. Die erste Ballade, die das Thema der Eifersucht behandelt, könnte zu einem Drama benützt werden, denn sie hat wirklich viel dramatische Momente.“ Seit den Konzerten des Balladenmeisters Gura ist „Die Lauer“ allgemein bekannt geworden. Weniger bekannt sind leider die vier Balladen der opera 50 und 51: „Wilia und das Mädchen“, die aus dem „Konrad von Wallenrod“ stammt und in dem durch seine Linden und seinen weißen Honig weit berühmten Tal von Kauen (Kowno) an der Wilia, dem Nebenfluß des Niëmen, der Memel, spielt, „Der junge Herr und das Mädchen“, „Das Swites-Mädchen“ und endlich „Frau Twardowska“. In der letzteren Ballade begegnen wir zum ersten Male dem slawischen Faust in der Musik! Der 1890 verstorbene Graf Edwin v. Hacke auf Alt-Ranfft hat zuerst im Freundeskreise diese polnischen Balladen von Mickiéwicz-Blankensee-Loewe gesungen; ich selber habe „Die Lauer“, „Die drei Budrisse“ und „Frau Twardowska“, letztere aus dem Manuskript, zuerst am 10. November 1898 gesungen, an welchem Tage der „Berliner Karl-Loewe-Verein“ zu Ehren der hundertsten Wiederkehr von Mikiéwiczs Geburtstag (geboren 24. Dez. 1798 zu Zacsie bei Nowogrodek am Switessee bei Minsk) einen „Polnischen Abend“ veranstaltete, an dem die sämtlichen sieben polnischen Balladen Loewes zum Vortrag gelangten.

Loewe hat es ganz meisterhaft verstanden, der „Frau Twardowska“ eine höchst interessante und originelle Musik zu verleihen, welche den textlichen Inhalt trefflich malt und zu einer ganz famosen musikalischen Lokalschilderung vertont; ganz besonders hervorzuheben ist die in der Musik so außerordentlich selten anzutreffende, ihm köstlich gelungene humoristische Färbung!

Die Originalkomposition bildet einen wertvollen Loeweschen Autographen der Musikalienabteilung in der Königlichen Bibliothek zu Berlin, wo sie unter A. IV. 4 des Loewe-Nachlasses registriert ist. Der Dichter ist auf den sieben Blättern Querfolio gar nicht genannt; der Text ist deutsch mit vielfachen Verbesserungen seitens des Komponisten und darunter polnisch, letzterer jedoch nicht von Loewes Hand geschrieben sondern von einer des Polnischen kundigen, vielleicht von Karl v. Blankensee selber.

Zum Texte ist noch zu bemerken, daß schon der polnische Schriftsteller Leonhard Sowinski in den siebziger Jahren des vor. Jahrh. das nationale Kolorit lobend erwähnte, durch welches sich gerade diese Ballade ganz besonders auszeichne. Die Situation, mit welcher Mickiéwicz seine Ballade beginnt, ist ganz der polnischen Volkssage von Twardowski entnommen, welche jedoch, wie wir sahen, jenen nicht so leichten Kaufes davonkommen läßt; das Gedicht ist weniger eine zu Herzen sprechende Ballade, als vielmehr eine humoristische Satire, eine Parodie auf jene Volkssage; es könnte das Sprichwort illustrieren: „Der Teufel ist so böse nicht, wie er gemalt wird!“, was eben ganz besonders von dem Teufel des polnischen Volksglaubens gilt. Während in der Sage und in dem oben erwähnten Gedichte von J. L. Schwarz Twardowski, der sarmatische Edelmann von adeligem und ritterlichem Charakter, daran zugrunde geht, daß er sein gegebenes Ehrenwort über alles achtet, muß bei Mickiéwicz der Teufel selber, geprellt und überlistet von Twardowski, seine Beute fahren lassen. Die Karl Loewesche „Frau Twardowska“-Ballade ist erst im Jahre 1900 gedruckt erschienen und zwar im Band VII der im Auftrage der Loeweschen Familie von Dr. Max Runze (Berlin) bei Breitkopf & Härtel herausgegebenen Gesamtwerke Loewes. Die an Mozart und an Loewes Ballade „Schwalbenmärchen“ (Freiligrath) und an seine lyrische Fantasie „Kleiner Haushalt“ (Rückert) gemahnende Komposition steht in G dur und hat Vierachteltakt; vorgeschrieben ist Allegretto non tanto; der Teufel bringt seine Anrede an den im Dorfkruge „Rom“ zechenden Twardowski „con gioja“ vor; der letzte Teil der Ballade, wo die Rede auf Frau Twardowska kommt, steht in F dur und hat Sechsachteltakt; vorgeschrieben ist hier: „Andantino giojoso, con espressione giusto, amoroso, dolce.“ Der Vollständigkeit halber füge ich hinzu, daß nicht nur die Liederkomposition sondern auch die Malerei, genauer gesagt die Kunst der Illustrierung, sich der Mickiéwiczschen Ballade von der „Frau Twardowska“ bemächtigt hat. Der Zeichner A. Zaleski zeichnete dazu im Jahre 1856 fünf höchst gelungene und originelle Bilder, welche er im Jahre 1863 in Posen unter dem Titel „Pani Twardowska, ballada Adama Mickiewicza“ zusammen mit dem polnischen Texte veröffentlicht hat; das interessante Bilderwerk ist in der Königlichen Bibliothek zu Berlin vorhanden.

Nachdem wir nun den slawischen „Faust“ aus der Volkssage in die Kunst der Poesie, aus dieser wiederum in die Malerei und in die Balladenkomposition haben übergehen sehen, sei zum Schlusse noch kurz erwähnt, daß er auch auf das Theater kam, wo er als Drama — das weiter entwickelte Gedicht — und als Oper — die weiter entwickelte Balladenkomposition — uns mehrfach begegnet. Aber wie die slawische Twardowski-Sage unabhängig von der deutschen Faust-Sage war und sich selbständig entwickelte, so geschah es auch mit den slawischen Twardowski-Opern, welche, soweit mir bekannt, niemals über eine deutsche Bühne gegangen sind.

Schon 1818 wurde in Wien des Volkskomponisten Wenzel Müllers Zauberliederspiel „Der Schatten von Fausts Weibe“ gegeben, zu dem Adolf Bäuerle den Text geschrieben hatte;

es ist dadurch bemerkenswert, daß sein Verfasser zum ersten Male eine Frau Faust auf die Bühne gebracht hat, entweder nach freier, eigener Erfindung oder in Anlehnung an die slawische Faust-Sage.

Die erste slawische „Twardowski"-Oper rührt von dem Polen Roliczek her (bei Riemann wird dieser Komponist nicht genannt) und ging 1825 über die Bretter des Lemberger Theaters; ihren Text verfaßte Johann Kaminski. Einige Jahre später ließ der russische Komponist Alex. Nik. Werstowsky (1799—1862), der Vorläufer Glinkas, der in Moskau Staatsrat und Theaterinspektor war und sieben Opern geschrieben hat, auf den Text von Zagoskin seine Oper „Pan Twardowski" am Moskauer Kaiserlichen Theater geben (1831).

Und der polnische Komponist Stanislaw Moniuszko (1820—1872), der in Wilna und Warschau tätig gewesen ist und seinem Volke mit „Halka" die erste polnische Nationaloper geschenkt hat, — sie wurde zu Wilna 1847 konzert- und 1854 bühnenmäßig gegeben und wird zurzeit von Dr. W. Kleefeld in Berlin für die deutsche Bühne bearbeitet — ließ 1861 zu Warschau die Twardowski-Oper „Verbum nobile" aufführen und einige Jahre später die Kantate „Pani Twardowska"; er hat übrigens auch die von Karl Loewe komponierte Mickiéwicz-Ballade „Die Lauer" komponiert, natürlich im Urtexte unter dem polnischen Titel „Czaty".

Was Moniuszko für Polen bedeutet, ist Giovanni v. Zaytz oder Iwan Ritter v. Zajc (Zaitz, Zaisz) für Kroatien; geboren 1834 in Fiume, seit 1870 Theaterkapellmeister und Musikschullehrer in Agram, hat er für sein Heimatland die erste kroatische Nationaloper „Nicola Subis Zrinjski" geschaffen, deren Erstaufführung 1876 zu Agram stattfand. Und wie Moniuszko komponierte auch er eine Faust-Oper „Pan Twardowski", deren Libretto von dem kroatischen Poeten und Schriftsteller Joseph Eugen Tomič herrührt, und die 1880 zu Agram zum ersten Male gegeben worden ist.

Endlich erschien der slawische Faust noch in einem Chorwerke, gedichtet von Otto Kayser, komponiert 1890 von dem aus Elbogen in Böhmen stammenden, seit 1892 als Musikkritiker und Komponist in Hamburg wirkenden Ferdinand Pfohl. Er ließ 1894 bei C. F. Siegel (R. Linnemann) in Leipzig sein op. 10 veröffentlichen unter dem Titel „Twardowsky, eine Rhapsodie in einem Stück für großes Orchester und Männerchor mit Bariton- oder Mezzosopran-Solo, in dankbarer Gesinnung gewidmet dem Universitätssängerverein ‚Paulus' zu Leipzig". Es lehnt sich inhaltlich an die oben erwähnte Helena-Gretchen-Barbara-Szene an und behandelt jenes Ereignis, wie der Nekromant Wojčech Twardowsky, der Meister geheimer Kunst und Beschwörer guter und böser Geister, dem trostlosen König im Zauberflammenrauch, nicht in einem Zauberspiegel, die Phantomgestalt seines heiß geliebten, jung verstorbenen Weibes Barbe Radziwill zeigt.

Seitdem ist in der Musik kein „slawischer Faust" mehr erschienen.

Das System unserer Musikinstrumente.

Von LOTHAR WICHMANN (Berlin-Oberschöneweide).

Man hat sich bis heute von der bewußt unlogischen Einteilung unserer Musikinstrumente nicht freizumachen gewußt. „Bewußt unlogisch" muß darum gesagt werden, weil die in den Lehr- und Handbüchern angegebenen Hauptklasen: *Saiteninstrumente, Blasinstrumente, Schlaginstrumente* häufig genug wegen ihrer unbestrittenen systematischen Mängel angegriffen worden sind. Das erste Erfordernis für eine logische Einteilung irgendeines Gebietes muß sein, daß das Teilungsprinzip für alle Unterabteilungen dasselbe ist.

Aber gerade diese Bedingung ist nicht bei der üblichen Dreiteilung der Instrumente erfüllt: für die Klasse der Saiteninstrumente hat man die Art des tönenden Körpers, für die beiden anderen Klassen dagegen die Art der Betätigung des Instrumentes als Teilungsprinzip verwendet.

Als eine unangenehme Folge dieses Fehlers ergibt sich, daß in gewissen Fällen dasselbe Instrument in mehreren Klassen untergebracht werden kann. So müßte beispielsweise das Klavier ebensogut unter den Saiten- wie unter den Schlaginstrumenten angeführt werden, während doch unmittelbar einleuchtet, daß das Klavier nicht mit der Pauke in eine Familie gehört.

Mit den heute eingebürgerten Unterteilungen der drei Hauptklassen ist es ebenfalls schlecht bestellt. Wenn man bei den Saiteninstrumenten nämlich Streich- und Harfeninstrumente, bei den Bläsern häufig noch Holz- und Blechblasinstrumente unterscheidet, so liegt die Unzulänglichkeit, man möchte fast sagen Oberflächlichkeit der Einteilung noch mehr auf der Hand. Denn die Geige wird auch gezupft und die Zither in einer besonderen Form gestrichen; die sogen. Holzbläser sind sehr oft aus Metall und die Blechbläser mitunter aus Holz.

Diese Mängel sind längst bekannt und doch bis heute nicht beseitigt. Als inneren Grund dafür möchte man vermuten, daß die Musiker, die sich mit der Klassifikation unserer Instrumente befaßten, die Sache unbewußt von der „orchestralen" Seite ansahen und sich durch die Stimmkörper des Orchesters (Streicher, Bläser, Schlagzeug) verleiten ließen, an dieser Dreiteilung um jeden Preis festzuhalten und in sie auch alle übrigen Instrumente — „und gehst du nicht willig, so brauch' ich Gewalt" — hineinzupressen.

Man darf nämlich nicht vergessen, daß die Systemfrage bei den Musikinstrumenten eigentlich mehr eine physikalische als eine musikalische ist. Unter diesem Gesichtspunkte haben sie in letzter Zeit die Herren *v. Hornborstel* und *Sachs*[1] zu lösen versucht. Ihre Arbeit ist, was das systematisierte Material an Musikinstrumenten aller Völker und Zeiten anbelangt, wohl erschöpfend, und die Sorgfalt der bis ins kleinste gehenden Unterteilungen bewundernswert, aber gerade die vier koordinierten Hauptgruppen, die beide Forscher nach dem Vorgange von *Viktor Mahillon* annehmen, nämlich Idiophone (Selbstklinger), Membranophone (Membraninstrumente), Chordophone (Saiteninstrumente), Aërophone (Windinstrumente) können doch nicht als gleichwertig nebeneinander gelten.

Zunächst muß man dazu bemerken, daß unter „Windinstrumenten" infolge des leicht erkennbaren Teilungsprinzips der ersten drei Klassen nur solche Instrumente verstanden werden dürfen, bei denen der tönende Körper eine Luftsäule ist, die sich — um physikalisch als tönend gelten zu können — in stehender, nicht etwa in fortschreitender Wellenbewegung befindet. Daher gehören Instrumente, bei denen die Luft nur die Rolle des Betätigers spielt, nicht in diese Gruppe, und es ist nicht richtig, beispielsweise die Zungenpfeifen, bei denen sich die Zunge (aus der Ruhelage durch den Luftstrom abgebogen) in stehender Schwingung befindet, zu den Aërophonen zu rechnen, während sie doch nur zu den tönenden Platten gehören können.

Ferner aber bilden offenbar die drei ersten Gruppen, da bei ihnen stets der tönende Körper ein fester ist, zusammen die koordinierte Gruppe zu den Aërophonen. Vielleicht würde für sie — mit Rücksicht auf die griechische Bezeichnung fester Körper — der Name „Synhestophone" treffend sein.

Damit haben sich im *Reiche des Schalles*, das in die beiden *Kreise* der *Geräusche* und *Töne* zerfällt, für die Töne die beiden *Klassen* der *Synhestophone* und *Aërophone* ergeben[2]. Die weitere Zerlegung in *Ordnungen* (es ist ganz vorteilhaft, hier die Bezeichnungen der beschreibenden Naturwissenschaften zu verwenden) ist ohne besondere Schwierigkeit zu finden, denn die oben erwähnten Selbstklinger (Stäbe, Platten) besitzen ungespannte, die Saiten- und Membraninstrumente dagegen gespannte Tonerzeuger. Wer kurze Worte für die Ordnungen wünscht, dem seien die Bezeichnungen *Atonophone* und *Teinophone* vorgeschlagen. Für die Klasse der Aërophone liefert die Einrichtung, durch welche die stehende Schwingung der Luftsäule hervorgerufen wird, das Teilungsprinzip (vergl. dazu die Tabelle S. 176).

Die weitere Einteilung ist am besten unmittelbar aus der beigegebenen Tabelle zu ersehen und erklärt und rechtfertigt sich dort dem Kundigen von selbst. In ihr sind wenigstens noch für die *Familien* kurze Bezeichnungen nach Art der schon genannten vorgeschlagen, deren Ersatz durch deutsche Worte — was erheblich vorzuziehen wäre — wohl einem

[1] „Systematik der Musikinstrumente" in der „Zeitschrift für Ethnologie" 1914, Heft IV und V. Berlin, Behrend & Co.

[2] An sich wäre zwischen beiden Klassen noch eine für tönende Flüssigkeiten möglich, doch gibt es dahingehörende Instrumente nicht.

System unserer Musikinstrumente.

Klassen	Ordnungen	Familien	Gattungen	Arten (und Abarten)
Instrumente mit tönenden **festen Körpern** (Synhestophone)	der tönende Körper ist **ungespannt** (Atonophone)	**Stab-**Instrumente (Baktrophone)	mit **geraden** Stäben	mit Vollstäben: **Vollstabxylo- und -metallophon**
				mit Hohlstäben: **Röhrenxylo- und -metallophon**
			mit **gebogenen** Stäben	mit Vollstäben: **Stimmgabel; Triangel**
				mit Hohlstäben: —
		Platten-Instrumente (Plaxophone)	mit **rechteckigen** Platten	durch Schlag bewegt: **Plattenxylophon; Stahlspiel**
				durch Luftstrom bewegt: **Zungenpfeifen** (bei Orgel, Harmonium, Harmonika)
			mit **kreisförmigen** Platten	eben: **Gong** (oft mit umgebogenem Rand); **Phonograph**
				gehöhlt: **Kastagnetten, Becken**
				gewölbt: **Glocken** und Glockenspiele
			mit **kugelförmigen** Platten	**Schellen** und Schellenspiele
	der tönende Körper ist **gespannt** (Teinophone)	**Saiten-**Instrumente (Chordophone)	**ohne** Griffbrett	gerissen: **Harfen** (Pedalharfe)
				geschlagen: **Klavier**
			mit Griffbrett	für einige Saiten: **Zithern** (Streich-, Elegiezither)
				für alle Saiten: **Lauten** (Mandoline, Gitarre)
				für alle Saiten: **Geigen** (Bratsche, Cello, Kontrabaß)
		Membran-Instrumente (Membranophone)	in **Kesselrahmen: Kesselpauken**	— —
			in **Zylinderrahmen: Trommeln**	einfellig: **Tamburin**
				zweifellig: **große Trommel; Rolltrommel; Militärtrommel**
Instrumente mit tönenden **Luftsäulen** (Aërophone)	mit **Schneiden-unterbrecher** (Akmephone)	**ohne** Kernspalte (Flöten)	offen	**große Flöte; Piccoloflöte**
			gedackt	— —
		mit Kernspalte (Lippenpfeifen)	offen	**offene Labialstimmen der Orgel; Schnabelflöten** [fast ausgestorben]
			gedackt	**gedackte Labialstimmen der Orgel.**
	mit **Lamellen-unterbrecher** (Laganiophone)	mit **Aufschlaglamelle** (Typtophone)	zylindrische Röhre: **Klarinetten**	**Sopranklarinette; Altklarinette** [Bassethorn]; **Baßklarinette**
			konische Röhre: **Saxophone**	**Sopran-; Alt-; Tenor-; Bariton-; Baßsaxophon**
		mit **Gegenschlag-lamelle** (Symballophone)	gebildet durch: Doppelrohrblatt	eingeschlossen: **Oboe** (Englisch Horn, Sarrusophon)
				freistehend: **Fagott** (Kontrafagott)
			Lippen des Spielers: **Trompeten**	Längenänderung der Schallröhre nicht möglich: **Naturtrompete** (Alphorn, Fanfare)
				Längenänderung der Schallröhre möglich: **Chrom. Trompete** (Posaune, Ventilhorn, -trompete)

sprachschöpferisch besser begabtem Geiste leichter möglich ist. Vielleicht ist die Hoffnung nicht zu weitgehend, daß dem ausgearbeiteten System wenigstens bis zu den Familien oder sogar bis zu den Gattungen zugestimmt werden kann. Dann wäre schon viel gewonnen. Denn die Vorbedingung für das Durchdringen eines Systems, gleichgültig, für welche Wissenschaft, ist immer, daß man sich über die Hauptgruppen und ihre Unterteilung bis zum zweiten oder dritten Grade einigt. Erst dann kann man hoffen, daß auch die Lehrbücher eine zwar alteingewurzelte, aber anerkannt falsche Klassifikation aufgeben und der neuen, besseren Eingang verschaffen.

In einem solchen Buche könnte dem systematischen Teil ein zweiter zur Behandlung der Frage folgen, welche Instrumente des Systems im Orchester überhaupt gebraucht, und welche Stimmkörper aus ihnen gebildet werden. Da hier nach einem ganz anderen Gesichtspunkte als im System gruppiert werden soll, nämlich nach der orchestralen Verwendungsart, so können sehr wohl Instrumente, die im System verschiedenen Familien angehören, in eine gemeinsame Gruppe kommen. Die Klassifikation der Orchesterinstrumente würde dann etwa folgendermaßen zu geben sein: 1. Saiteninstrumente, 2. Flöten und Schalmeien [1], 3. Trompeten, 4. Membraninstrumente, 5. Stab- und Platteninstrumente.

[1] Unter den Schalmeien sind natürlich die Typtophone und von den Symballophonen die Instrumente mit Doppelrohrblatt zu verstehen.

Felix v. Weingartner: „Dame Kobold".

Komische Oper.

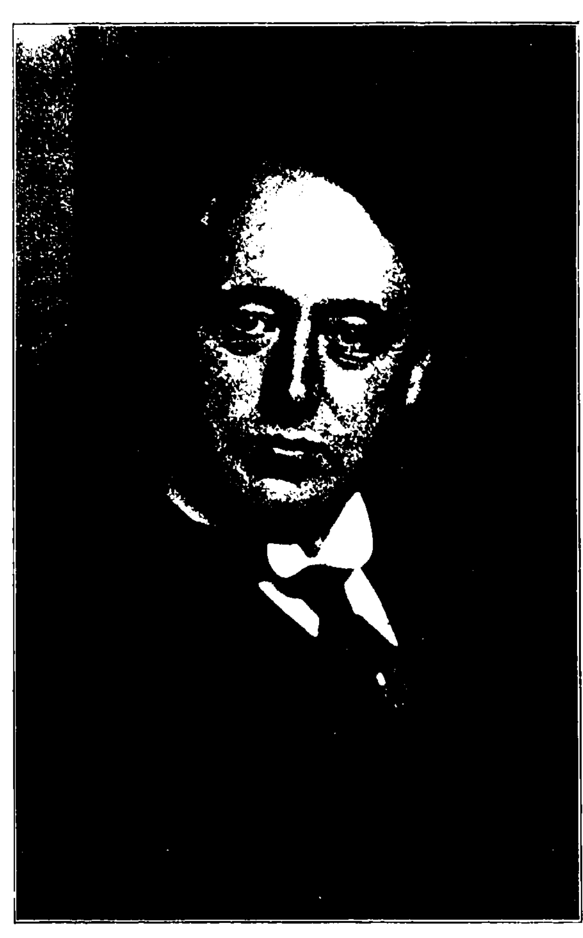
(Uraufführung im Hoftheater zu Darmstadt.)

Ein Fünfzigjähriger hat *Felix v. Weingartner* sich der Komischen Oper, dem Stiefkinde des Musikschaffens, zugewendet. Drei Tage nach der Erstaufführung seines „Genesius", Weingartners dritter Oper (1893), der „Sakuntala" und „Malanika" vorausgegangen waren und die Trilogie „Orestes" und „Kain und Abel" folgten, kam, am 23. Februar, im Darmstädter Hoftheater, das er jetzt als Generalmusikdirektor leitet, seine „Dame Kobold" zur Uraufführung. Felix Weingartner, der auch ein Drama „Golgatha" geschrieben hat, ist der Textdichter seiner neuen Oper. Ihr liegt ein Lustspiel *Calderons* zugrunde, das heute wenig mehr bekannt ist, sich aber für ein fröhliches Spiel in Tönen gar wohl eignet und schon deshalb willkommen geheißen werden darf, weil es von dem veristischen Wuste der Opernliteratur unserer Zeit weit ab führt, unter dessen Zeichen die Opernkomponisten sich gerne zu stellen belieben, wenn ihnen nicht gerade eine andere Sensation in die Hand gerät.

Lassen wir jeden Vergleich des Originales mit Weingartners Operndichtung beiseite. Sie baut sich in hübschen Versen so auf: die junge Witwe Angela muß ihr Trauerjahr im Hause ihrer beiden Brüder verbringen — etwas, das nicht gerade geeignet ist, die lebenslustige Schöne zu beglücken. Was Wunder also, daß sie sich eines Tages verhüllt und ohne Wissen ihrer Brüder zu einem Stiergefechte begibt. Bei der Rückkehr folgt ihr einer der sie nicht erkennenden Brüder, Luis; sie wird aber vor dem Aufdringlichen durch einen Fremden, Don Manuel, beschützt. Als dieser mit Luis den Degen kreuzt, entflieht Angela. Der andere Bruder, Don Juan, kommt herbei, erkennt in Manuel einen alten Freund und lädt ihn zu sich in sein Haus, dessen Fremdenzimmer ihn und seinen Diener Cosme aufnimmt. Das Zimmer liegt neben dem Angelas. Damit wäre nun nicht so leicht eine Verbindungsmöglichkeit zwischen den beiden gegeben, wäre nicht ein in seiner Achse drehbarer und in der Zwischenwand stehender Schrank da, um dessen Geheimnis Angelas Zofe Isabel weiß. Daß sie es der Herrin bald preisgibt, versteht sich von selbst. Diese schreibt nun dem galanten Ritter einen Dankbrief und so entwickelt sich ein hin und her gehendes Spiel zwischen beiden unter Mitwirkung des blinden Kupplers, des Schrankes. Cosme glaubt an einen Spuk, wenn er vom weißgekleideten Kobold deutliche Beweise seiner Anwesenheit in Gestalt von Prügeln erhält. Im Zypressenhaine vor der Stadt Madrid, wo die Handlung im 17. Jahrhundert vor sich geht, wiederholt sich in der Mitternachtsstunde der Spuk. Eine vermummte Gestalt führt Manuel zu einer Sänfte, die ihn ins Haus des Bruders und in Angelas Gemach bringt: hier begrüßen ihn festlich gekleidete Frauen. Als die Brüder nahen, muß das Versteckspiel aufs neue beginnen, aber bald klärt sich alles auf, der Schrank fällt unter den Degenstößen Manuels und Don Juans auseinander und der Vorhang senkt sich über das glückliche Paar.

Ein heiteres Spiel und ein harmloses obendrein. Von einer Verwickelung, die irgendwelche Spannung im Zuhörer erregen könnte, ist keine Rede. Man weiß die Entwickelung der Dinge vom ersten Augenblicke an, da die Exposition sich endet. Das wäre an und für sich ziemlich belanglos, ständen den Trägern der Haupthandlung in den Nebengestalten solche gegenüber, die — als Gegensätze — ausgeprägtes individuelles Leben zeigten. Das ist aber nicht der Fall; Cosme ist kein Leporello, er ist im Grunde genommen nur dumm und feig, und das wird und wirkt am Ende etwas langweilig, wie das viele Drehen des Schrankes: auch einen guten Witz darf man nicht zu oft wiederholen. Indem sich — die Bühne ist in den Hauptszenen geteilt, so daß der Zuschauer Angelas und Manuels Zimmer gleichzeitig übersehen kann — Vorgänge zuweilen gleichzeitig in beiden Zimmern abspielen, erreicht Weingartner zwar in gewissem Sinne eine größere Straffheit der Handlung. Allein das, was sich als Wahrheit im gewöhnlichen Leben gibt, ist nicht auch schon ein Vorteil für ein Drama: die Aufmerksamkeit des Hörers vermag, sei sie noch so bei der Sache, nicht überall zu folgen. Immerhin hat dieser Einwand nicht viel zu bedeuten, denn derlei Szenen finden sich in der neuen Oper nicht eben häufig.

Vom Komponisten Weingartner war von vorneherein zu erwarten, daß er dies heitere und anspruchslose Spiel nicht in ein sinnverwirrendes und blendendes Orchesterkolorit kleiden würde. Er kehrte zu alten Formen und Ausdrucksmitteln zurück, ohne sich jedoch ganz auf sie zu beschränken und den Versuch zu unterlassen, mit dem kleinen Orchester (es ist das des „Figaro" mit Harfe; also selbst Posaunen bekommt man nicht zu hören) allerlei kleine Klangoperationen zu machen. Manches ist da vortrefflich geglückt, anderes freilich weniger gut: dem Zwischenspiele zum zweiten Akte und seinem gedehnten Einerlei konnte man nur in der ersten Viertelminute Teilnahme schenken. Die Tageskritik hat nach der Aufführung vielfach auf Mozart als ein quasi-Vorbild von Weingartner hingewiesen. Nichts konnte verkehrter sein und geeigneter, die Oper in falsche Beleuchtung zu setzen. Wo wir Mozart auch in seinen Opern ansehen mögen, ist eine unvergleichliche Plastik der Ausdruckskraft zu finden. Und das gilt für alle Stimmungen, die er anschlägt. Weingartners Ausdrucksmittel sind ganz im Gegenteil recht beschränkt. Nicht daß sie arm oder gar armselig wären; vieles ist sogar sehr hübsch, anmutig und zierlich. Aber das Meiste erscheint allzu gleichartig, die Buntheit fehlt, der Wechsel des Ausdruckes stellt sich nur ganz selten und vor allem nicht immer da ein, wo der Hörer ihn zu erwarten sich berechtigt fühlen durfte. Mit den Riesenmitteln der Musik



Felix v. Weingartner.
Verlag Hermann Leiser, Berlin-Wilm.

unserer Tage lassen sich leicht die größten und wirksamsten Gegensätze schaffen; verzichtet der moderne Tonkünstler auf sie, so muß er, will er in der Beschränkung den Meister zeigen, ein echter und rechter Meister sein, muß er eine blühende Erfindungsgabe besitzen, in unserem Falle auch Witz und Humor in Hülle und Fülle haben. Weingartner besitzt von allen diesen Erfordernissen zwar etwas, aber kein volles Maß. Er ist ein Musiker von hohem Können und vortrefflichem Geschmacke, aber als Komponist ist er eben doch kein Genie mit ursprünglicher und überall überzeugender Kraft der Tonsprache.

Weingartner, der vorwiegend Melodiker war und ist, hat in dieser neuen Oper ein Werk geschaffen, das man vielleicht als vornehm bezeichnen wird und auch darf. Daß er hier und da einmal die Erinnerung an ein vor ihm verwendetes Motiv weckt, bedeutet ebensowenig wie der einige Male zu bemerkende Versuch, zu straußeln. Wenn man unter Vornehmheit das Sichentfernthalten von Trivialität und alltäglichem Gemeinplatzkram versteht, so mag der Ausdruck gelten. Nicht aber auch dann, wenn man sieht, wie Weingartner die robusteren und derberen Gestalten seines Werkes darstellt. Er will sie nicht possenhaft grotesk verzeichnen, nicht mit billigen Handgreiflichkeiten auf die Masse wirken. Gut, aber wir können, haben wir vom Realismus und Verismus auch vollauf genug, doch auf den Schein der Wahrheit im Bühnenspiele nicht verzichten. Die Folgerungen ergeben sich von selbst. Sie wurden oben schon flüchtig berührt. Sehr wirkungsvoll ist die als Konzertstück anzusprechende D dur-Ouvertüre, ein Vorspiel im alten Sinne, das uns schon mit den später gesungenen Weisen bekannt macht; sie ist voll Anmut, Schalkhaftigkeit und sprudelndem Frohsinn, wertvoll das Schlußquartett im ersten Akte. Daneben blühen noch allerlei andere hübsche Kantilenen, wie die Ballade vom Schrank, das Duett zwischen Don Manuel und Donna Batriz, der Frauenchor (auch Walzer) auf, sind einzelne auch etwas süßlich-sentimental geraten.

Alles in allem: daß Weingartner uns nicht mit Verismus und Pseudorenaissance kam, daß er gewagten Experimenten aus dem Wege ging und seiner Liebe zur Melodie treu blieb, sei ihm gedankt. Ob seiner Oper aber die Zukunft gehören wird, bleibt abzuwarten. Gewiß liegt der Erfolg einer komischen Oper zum Teile schon im Textbuche begründet; das zu Weingartners neuer Oper, so geschickt und fein es auch an Inhalt und Sprache ist, bietet uns doch nicht die Fülle und den Wechsel echten Humors, wie er uns etwa aus den Meisterwerken eines Rossini oder Nicolai entgegentritt.

Die Aufführung des Werkes war eine der unter der Leitung des Intendanten Dr. *Eger* sich vortrefflich entwickelnden Darmstädter Hofbühne würdige. Was *Weingartner*, der selbst dirigierte, aus dem Darmstädter Hoforchester gemacht hat, ist erstaunlich: es spielte hervorragend gut. **W. Nagel.**

Das Fr. Nicolas Manskopfsche musikhistorische Museum zu Frankfurt a. M.



Die Zeiten, da man mit dem Begriffe eines „Museum" den der Aufstapelung möglichst zahlreicher Gegenstände zu verbinden pflegte, die, was immer ihr wissenschaftlicher oder künstlerischer Wert sein mochte, in sinnverwirrendem Durcheinander neben, über und unter einander lagerten, diese Zeiten sind vorüber. Auch auf diesem Gebiete hat es eine Reform gegeben; heute verlangen wir übersichtliche und zweckmäßige Gliederung alles dessen, was der öffentlichen Schau und Benutzung in Museen zugängig gemacht wird.

Die Bestrebungen, Werke der Tonkunst und alles das, was mit ihnen zusammenhängt, zu sammeln, fanden naturgemäß zuerst durch die kirchlichen und fürstlichen Bibliotheken und dann auch durch Privatleute Förderung. So bilden wenigstens einen Teil der Musikbestände unserer öffentlichen Bibliotheken die Werke, welche in vergangenen Tagen an den Herrscherhöfen, in Klöstern und Kirchen zur Aufführung gelangten. Naturgemäß hob sich das Bestreben, diese Schätze zu vermehren, in dem Maße, in dem die wissenschaftliche Betrachtung der Musik Fortschritte machte. Es wird einmal eine dankbare, wenngleich nicht immer erfreuliche Arbeit sein, nachzuweisen, wie der noch in der jüngsten Vergangenheit so blühende, heute nur zeitweilig zurückgedrängte Musikantiquarien-Handel sich durch die Arbeit der Musikwissenschaft entwickelt hat. Neben der vorwiegend geschäftsmäßigen Sammlung alter Musikwerke, Instrumente usw. machten sich dann Bestrebungen einzelner kunstbegeisterter Männer geltend, auch ihrerseits bereits vorhandene Sammlungen zu erweitern oder neue anzulegen, die der öffentlichen Benutzung zugängig sein sollten.

Ein Museum der letztgenannten Art ist das, welches der Tätigkeit eines einzelnen Mannes, des Weinhändlers *Fr. Nicolas Manskopf*, seine Entstehung verdankt. Es ist töricht zu sagen, daß eine hervorragende Sammlung, wie sie dieser rastlose Mann zusammengebracht hat, am zweckmäßigsten in staatliche oder städtische Obhut gehöre. Wer mag es dem Manne verdenken, wenn er das, was seine Arbeit, sein Eifer geschaffen, auch unter seinem Namen der Welt bietet? Auch ist ja noch nicht aller Tage Abend, und es weiß wohl Niemand, welche Bestimmungen Manskopf für die Zukunft seines Museums getroffen hat.

Die musikhistorischen Sammlungen Manskopfs liegen dem berühmten Städelschen Institute in Frankfurt a. M. gegenüber. Sie umfassen über 30 000 Nummern. Eine ins einzelne gehende Beschreibung der Bestände ist an dieser Stelle unmöglich. Man begegnet auf Schritt und Tritt großen und klangvollen Namen aus verschiedenen Perioden der Musikgeschichte, findet eine Fülle wertvoller Autogramme, von denen gar manches sonderbare Tatsachen und Vorgänge der Geschichte



Aus dem Fr. Nicolas Manskopfschen musikhistorischen Museum zu Frankfurt a. M.

vor unseren Sinnen aufleben läßt, und dies und jenes sich als Unikum darstellt. Da sind ferner Massen von Theaterzetteln und Konzertprogrammen — Dinge, wie sie der Forschung schon unschätzbare Dienste geleistet haben und noch weiterhin leisten werden. Sodann sei des reichen Bildschmuckes des Museums gedacht; alte Stiche und Photographien sieht man in endloser Zahl, Medaillen, Büsten und Statuetten, die zum Teil einen nicht abschätzbaren Wert darstellen. Karikaturen und allerlei sonstige Kuriosa fehlen nicht. Daß die Frankfurter Vergangenheit nicht zu kurz gekommen ist, versteht sich von selbst.

Es wäre leicht, allerlei aus den reichen Beständen besonders hervorzuheben. Aber dann geschähe dem äußerlich Zurücktretenden unrecht: auch dies ist von Wichtigkeit, wie denn nochmals betont sei, daß es sich hier keineswegs um eine wahllos und planlos zusammengestellte Aufhäufung von Seltenheiten handelt, sondern um ein Werk, das ernster Arbeit und treuer Liebe zur Kunst entsprungen ist. Wen sein Weg nach Frankfurt führt, der sollte nicht versäumen, sich das Museum gründlich anzuschauen. Mit ihm hat sich Herr Manskopf ein Denkmal gesetzt, das den Namen seines Begründers für alle Zeiten bewahren wird. **W. Nagel.**



Aus dem Fr. Nicolas Manskopfschen musikhistorischen Museum zu Frankfurt a. M.

Vom Straßburger Musikleben.

Das Pendel des hiesigen Musiklebens ist nach den heftigen Oscillationen, wie sie der erste Kriegswinter mit sich brachte, wieder zu ruhigeren, teilweise fast normalen Schwingungen zurückgekehrt. Dies gilt vor allem von der *Oper*, die im Januar 1915 ihre Tätigkeit wieder aufgenommen hatte. Die Hauptsäulen des Ensembles sind uns erfreulicherweise erhalten geblieben — die weiblichen naturgemäß alle —, für einige ausgeschiedene Kräfte ist Ersatz, zumeist vollwertiger Art, gefunden, krankheitshalber fehlt der Tenor Hofmüller, dessen gewaltsame Tongebung und fahriges Spiel ohnedies nicht sehr erfreulich wirkte. Nur im Männerchor und teilweise auch im Orchester machen sich die Kriegslücken einigermaßen bemerkbar: die große Orchesterbesetzung moderner Musikdramen läßt sich nicht aufbringen — es reicht gerade bis zum Tristan! *Hans Pfitzner* hat nach einjährigem Urlaub, den er zur Vollendung seiner (bisher noch nicht aufgeführten) Oper Palestrina benutzte, die Opernleitung wieder übernommen.[1] Nicht mehr der Unsere ist der bewährte Kapellmeister Büchel und seine als Koloratursängerin vortreffliche Gattin, die in Frl. *Liebert* einen stimmlich nicht ganz gleichwertigen, jedoch durch Kehlfertigkeit und temperamentvolles Spiel sich auszeichnenden Ersatz gefunden hat. Als erster Kapellmeister von hervorragenden künstlerischen Fähigkeiten wirkt Herr *Klemperer*, ihm zur Seite Herr *Fried* und einige jüngere Kräfte. Leider läßt das Repertoire mancherlei auch jetzt ganz gut Ausführbares zu wünschen übrig. Die Hauptereignisse waren bis jetzt Smetanas Dalibor, der dem Heldentenor *Bischoff* Gelegenheit zur Entfaltung seiner glänzenden Gesangskunst gab; Hans Heiling, Pfitzners Lieblingsoper — im Mittelpunkt der vorzüglichen Aufführung der prächtige Bariton des Herrn *v. Manoff*, und die hier noch unbekannte Goldmarksche Königin von Saba, deren unsympathische Titelrolle in Frl. *Gärtner* eine bedeutsame Vertreterin hatte. Daß der Regisseur Herr *Munkwitz*, der sonst manche Verdienste hat, dabei die palästinische Wüste mit Sphinx und Pyramiden verzierte, spricht nicht für die gleichmäßige Güte seines künstlerischen Tuns, ebensowenig die stets mißlungene Inszenierung der Venusbergszene im III. Tannhäuser-Akt. Erstmalig in diesem Werk sang Frl. *Hundhausen* die Elisabeth, nicht ohne Erfolg, nur daß man den Entwickelungsmöglichkeiten ihres Organs noch die Reste einer zeitweilig verkehrten Ausbildung anmerkt. Im Prophet konnte unsere treffliche Altistin, Frl. *Hermann*, Schönheit und Kunst ihrer Stimme dartun, im Figaro erfreute Herr *Wiesendanger* durch seinen eleganten und klangvollen Bariton. Die Leichtigkeit und Fülle der Höhe, wie sie Herr *Waas* z. B. als König Heinrich entwickelt, besitzen nur wenige Bassisten; ihm gegenüber fällt sein neuer Stimmkollege Herr *Gritzbach*, gleich trocken in Erscheinung, Spiel und Gesang stark ab. In Opern wie Martha, Traviata, Mignon — deren Titelrolle für den zart-sentimentalen Sopran des Fräulein *Gütersloh* wie geschaffen ist — erwies sich Herr *Färbach* als lyrischer Tenor bester Qualität; die jugendlich-dramatische Frau *Beraneck* und die Soubrette Frau *Saccur* sind weitere Zierden des Ensembles. Der Spielplan brachte außer den genannten Werken noch Lortzings wenig bedeutende Beiden Schützen sowie seinen Waffenschmidt, Die lustigen Weiber, Hoffmanns Erzählungen, Fidelio und Aida — für die vorhandenen Kräfte gar zu wenige und altgewohnte Aufgaben. Eine Erweiterung des alljährlich fast gleichlautenden Repertoires wäre gar sehr zu wünschen, und sollte einem Künstler wie Pfitzner doch wohl möglich sein! Dafür nimmt die Operette einen nur allzu breiten Raum ein; zu den alten Bekannten Fledermaus, Bettelstudent und Falls liebem Augustin gesellte sich — als einzige Novität der Oper! — Lehárs Endlich allein, ein textlich recht schwaches und musikalisch stillos herumpendelndes, im ganzen wenig operettenhaftes Erzeugnis des sonst erfolgreicheren Komponisten. Auf diesem Gebiet tat sich Frl. *Heußler* und der Tenor *Schneider* hervor; eine recht üble Gepflogenheit hierselbst ist die Verwendung absolut stimmloser Komiker in Rollen, die gesangliches Können erfordern — hier wäre manchmal der vortreffliche Tenorbuffo *Dornbusch* weit besser am Platze. Qualitativ standen fast alle Aufführungen auf hoher künstlerischer Stufe; sicherlich ließe sich mit dem vorhandenen Material weit mehr leisten, und die Straßburger Oper zu einer der ersten Süddeutschlands erheben! — Auch das *Konzertleben* setzte mit ziemlicher, wenn auch dem Friedenszustand nicht vergleichbarer Fülle wieder ein, und unterschied sich von dem des ersten Kriegswinters, nicht zu seinem Nachteil, besonders durch die weit geringere Zahl der Wohltätigkeitskonzerte. Löblicher als dieses auf Kosten der oft selbst notleidenden Künstler erfolgende Umsetzen der Wohltätigkeit in Musik ist die Darbietung der Musik als Wohltat, vornehmlich für unsere wackeren, hier so zahlreichen Feldgrauen, Verwundete und Unverwundete. Hierher gehören, neben den Aufführungen in den Lazaretten selbst, die regelmäßigen Konzerte in der evangelischen und katholischen Garnisonkirche, unter Mitwirkung namhafter hiesiger Künstler von den Organisten Rupp und Ringeißen veranstaltet, und vor allem die beliebten Sonntags-Nachmittags-Soldatenunterhaltungen im Aubettesaal. Stehen dieselben, nachdem das städtische Orchester nicht mehr mitwirken kann, auch nicht mehr ganz auf der Höhe wie zu Kriegsbeginn, so verleiht ihnen doch die Mitwirkung der besten hiesigen Musik- und Schauspielkräfte stets einen bedeutenden künstlerischen Rang. Von besonderem Wert gerade in der jetzigen Zeit sind sodann die *Chorkonzerte* in verschiedenen Kirchen. Das bedeutsamste derselben war die in der Wilhelmer Kirche vom städtischen Chor und Orchester unter Leitung von Prof. *Münch* veranstaltete Aufführung der *Missa solemnis* von Beethoven (Soli Frau Beraneck bezw. Frl. Gütersloh, Frau

[1] Vergl. die Notiz über Pfitzner, der nach München übersiedeln wird, im vorigen Hefte der „N. M.-Z." D. Schriftltg.

Altmann, Herren Bischoff, Seebach, Orgel Herr K. Müller), die wiederholt werden mußte. Ganz besonderer Pflege erfreuen sich hier seitens mehrerer Kirchenchordirigenten die *Bachschen Kantaten;* von ihnen gelangten an verschiedenen Stätten eine ganze Reihe zu weihevoller und genußreicher Aufführung — sie alle einzeln aufzuzählen, würde zu weit führen. Auch *Händel* kam zu Gehör, mit seinem Oratorium Jephtha — sein letztes und vielleicht bestes Werk dieser Art —, aufgeführt von Herrn *Nießberger* in der reformierten Kirche. Hierbei muß ich einer Episode gedenken, die auf die Ethik gewisser Dilettantenvereine ein bezeichnendes Licht wirft. In dem Orchester dieser Aufführungen spielten gewöhnlich eine Anzahl Mitglieder des hiesigen Orchestervereins mit. Diesmal weigerten sich dieselben, weil die Altistin Frau Altmann mitwirkte, und der Gatte derselben (Schreiber dieses) über ein Konzert ihres Vereins „ungünstig referiert" habe. Dabei war der betreffende Bericht keineswegs unfreundlich, sondern recht schonend, und nur wesentliche Mängel erwähnend gehalten gewesen. Also: Boykott einer Sängerin, weil eine Kritik ihres Mannes (mit der sie gar nichts zu tun hat) mißfiel, indem jener Verein, wie er schon früher bewiesen, überhaupt keine Kritik vertragen kann! Ich möchte wohl wissen, ob ein solches Vorkommnis (was hier leider nicht vereinzelt dasteht), auch anderswo möglich wäre? — Neben den genannten, zum Teil dem Krieg ihr Dasein verdankenden Aufführungen, haben auch die im Frieden üblichen zyklischen Veranstaltungen, die der Hauptsache nach von der Stadt ausgehen, wieder ihren Anfang genommen. Freilich steht der für große Konzerte bestimmte Sängerhaussaal, zurzeit Lazarett, nicht zur Verfügung, sodaß man sich mit dem kaum halb so großen Saale des Konservatoriums (Aubette) behelfen muß, der aber dennoch ausreicht, da ein gewisser Teil des sonstigen Musikpublikums sich ostentativ von allen Kunstbestrebungen fernhält — ein Punkt, über den nach glücklichem Kriege noch besonders zu reden sein wird! Die städtischen Symphoniekonzerte, wenn auch an Zahl und Orchesterstärke beschränkt, nahmen unter *Pfitzners* Leitung bis jetzt einen schönen Verlauf. Im ersten stellte sich der fürs Konservatorium neugewonnene Pianist *W. Lütschg* vor, mit Liszts A dur-Konzert und Brahms' Paganinivariationen einen schönen Erfolg erringend. Die Eroica und Liszts Tasso vervollständigten das Programm. Der zweite Abend brachte Beethovens und *Bruckners* Vierte Symphonie, Romantische genannt, aus mir unbekannten Gründen, da der Pedant Bruckner wahrlich alles andere als romantisch ist! Nicht sehr „volksmäßig" mutete das erste Volkskonzert an, abgesehen von Schuberts Unvollendeter und einigen *Jensen*-Liedern (Frl. Hermann). Desselben Komponisten „Gang nach Emmaus" wirkt durch seine eintönige Orchestersprache und unbestimmte Pointierung etwas langweilig, ebenso wie Liszts inhaltsloser Orpheus. Das erste städtische Kammermusikkonzert brachte neben Schumanns F dur-Quartett und Dvoráks ewig frischem Klavierquintett (Frau v. Manoff) noch Beethovens etwas spröde Cellosonate D dur (Herr Mawet). Ebenfalls Kammermusik pflegt der Tonkünstlerverein, der mit Herrn Lütschg am Klavier und dem trefflichen *Wendling*-Quartett ein klassisches Programm, u. a. Schumanns Quintett, vorführte. Der genannte Pianist veranstaltete auch einen eigenen Beethoven-Abend, wobei ihm das Heroische besser gelang als Zart-Poetisches. Sehr gehaltvoll erscheinen auch wieder die Kriegsfürsorgeabende des Frauenbildungsvereins, der erste mit einem Mozart-Beethoven-, der zweite einem Mahler- (Lieder-) und Smetana- (Aus meinem Leben-Quartett) Programm. Der etwas gelichtete Männergesangverein, mit dem Aushilfsdirigenten Gesanglehrer Gausche als Leiter, gab ein Hohenzollernfestkonzert, in dem u. a. die Berliner Sopranistin Böhm- v. Endert und der Rigaer Tenor Rosner mitwirkte, ferner eine weniger anspruchsvolle Weihnachtsaufführung (Thomaskirche) und ein Kaisergeburtstagskonzert im Theater, in dem u. a. Pfitzners interessante Ballade Herr Oluf (Brodersen, München) und desselben eigenartige, etwas ungleiche „Klage" (nach Eichendorff) zur Aufführung kam. An gleicher Stätte fand noch ein glänzendes Wohltätigkeitskonzert für Bulgarien statt, das durch die zierliche Berliner Sopranistin Birgit *Engell* verschönt wurde. Eine undankbare Aufgabe hatte unser beliebter Bariton v. Manoff mit einem gequälten Liede von Grabener (Straßburg); schwungvoll interpretierte Pfitzner zum Schluß Beethovens Achte. — So sieht man, daß trotz aller Ungunst der Verhältnisse dennoch das Musikleben hier rege pulsiert, und zwar stets mit gutem Besuche, zumal von feldgrauer Seite: das Bedürfnis nach edler Kunst läßt sich nun einmal bei den deutschen „Barbaren" nicht ausrotten!

Dr. Gustav Altmann.



Züricher Musikbrief.

In einem Punkt wird unser Publikum von der Theaterleitung sehr verwöhnt, ohne daß es sich dessen so recht bewußt würde: Zürich brachte seinerzeit als erste Bühne nach Bayreuth den Parsifal, zugleich mit der Uraufführung den Rosenkavalier usw. Diesen Winter erschien „Don Juans letztes Abenteuer" von Gräner in der Münchener Besetzung der Hauptrollen: P. Bender und Emmy Krüger. Uns geht allein die künstlerische Wertung an; ob das bisher allzuschwach subventionierte Kunstinstitut mit solchen Taten immer auf seine Rechnung kommt, darüber mögen Andere streiten. — Der Gräner-Abend verlief glanzvoll. Bender ist Einer, der nach Vischer „Kaliber" hat, und Frl. Krüger hat sich, namentlich darstellerisch, prächtig entwickelt, seit sie von hier nach München übersiedelte. Mit den Hauptdarstellern steht und fällt die Oper und das ist kein gutes Zeichen. Das ganz große dramatische Kunstwerk — man denke an Shakespeare, Wagner, Mozart, Schiller, Beethoven ist selbst in der ärgsten Verzerrung nie „ganz tot zu kriegen". Ich schiebe die größere Schuld der Dichtung des Anthes zu. Unser Begriff vom Don Giovanni als Typus ist unlöslich mit der lachenden Tragik — man gestatte mir den paradoxen Ausdruck mit dem frevelhaften Lebensmut des Mozartschen Don Giovanni verknüpft. Das Ende des Alternden, des Uebersättigten Don Juan bei Anthes kann allenfalls flüchtig ergreifen, niemals aber tragisch wirken. Dazu ist auch die Frau, an der er scheitert, wenig angetan. Don Giovanni, der klassische, zerschellt an einer Donna Anna, er könnte zerbrechen an einer Donna Giovanna. Die Kornelia bei Anthes ist eine unglückliche Mischung beider Typen. Sie liebt ihren Bräutigam, aber sie betrügt ihn; sie ist ein klein wenig Mänade aber ohne Ueberzeugung. — Die Musik Gräners trifft im ersten Akt sehr gut den Gesprächston. Sie gebärdet sich niemals aufdringlich, hat sicherlich manchen einnehmenden Zug, aber man wird doch nie einer großen Linie richtig froh. Diese musikalische Kleinmalerei hat viel Verwandtschaft mit dem „Tupfen" — oder „Confetti"-Stil der wirklichen Maler. Wie sollen aber auch musikalische Formen eisblumengleich zu festen Gebilden zusammenschießen, wenn aus dem Textbuch in jeder Zeile das Wortdrama spricht! Da bleibt für die Tonkunst nichts anderes übrig als Zerfaserung. Wann werden unsere Tondichter wieder „Textbücher" nach musikalischen Gesetzen verlangen? Der wirkliche Dichter Widmann wußte, was er tat, als er Shakespeares „Widerspänstige" zur Operndichtung umschmolz. Wie hübsch darf die Götzsche Musik sich ausleben, ohne das Lustspiel zu überwuchern. Am Gegensatz lernt man das Selbstverständliche werten. Zum Wortdrama-Libretto hinzugefügt redet die Musik und redet — aber sie kommt nie zu Atem!

Unser Spielplan war recht glücklich zusammengesetzt und brachte nur wertvolle ältere und neuere Werke, wobei der Wetteifer der beiden Kapellmeister, des Eingesessenen: Konrad und des Neugewählten: Denzler recht erfreuliche Früchte zeitigte. Im Anfang durfte man vielleicht sagen, daß es bei Konrad auf der Bühne, bei Denzler im Orchester besser klappte; das hat sich jetzt ausgeglichen. Mit dem Orchesterschlendrian wurde, hoffentlich endgültig, gebrochen; wenigstens lehnen auch in der Spieloper die Kontrabässe nicht mehr tatenlos in der Ecke. Besonders einheitliche Aufführungen waren: Oberon, Verdis Othello, der Liebestrank Donizettis (wo der Frauenchor sich auszeichnete); viel Gutes fand sich im Tristan (Erster Akt!) in Fidelio, Zauberflöte und Widerspänstige. Fidelio, gerade die Oper, die keiner Dekoration bedarf, ist seit einer Reihe von Jahren das Steckenpferd unserer Regie. Ich muß gestehen, daß „Anders" nicht immer „Schöner" ist. Der verwickelte Umbau nach der Kerkerszene verlegt jetzt die große Leonorenouvertüre an diese Stelle, wobei sie — nach überschrittenem Höhepunkt! — glücklich ganz ins Wasser fällt. Jaquino und Rocco sind während dem Anfang des Kanons noch immer mit Briefen draußen und zählen ihre Pausen, um dann unversehens zu ihrem Einsatz und in die Stimmung hereinzuplatzen. Hier muß der Kapellmeister eingreifen; ihm ist wohl auch das Verschwinden der üblen Wandeldekoration in der Zauberflöte zu verdanken. Das Bühnenbild wird sonst bei uns sehr gepflegt: im Oberon brachte es, verbunden mit blitzhafter Verwandlung, zauberische Wirkungen zustande. Die Damen Lisken, Enke, Weber, Sauermann und Rabbow erfreuen durch gute, zum Teil sehr schöne Stimmittel. Richter ist ein vielversprechender lyrischer Tenor ohne Schablone, Bockholt der stets Zuverlässige (Bariton), welcher seit Kriegsausbruch wieder überall seinen Mann stellt. Grunert, der Heldentenor überrascht und enttäuscht abwechselnd. Die Symphoniekonzerte der Tonhalle, diesen Winter wieder unter Andreaes Leitung, brachten eine einzige Neuheit: die Serenade des jungen R. Laquai. Die Arbeit stammt aus dessen Lehrjahren bei Andreae. Es läßt sich darüber streiten, ob die Symphoniekonzerte ganz der geeignete Platz für derartige Erstaufführungen sind. Mit demselben Recht könnten Konzert-

diplomprüflinge als Solisten auftreten. Die äußere Mache ist gut, aber das Flattern von Motiv zu Motiv ohne zwingende Entwicklung macht keinen erquicklichen Eindruck. Ein Fest bereitete uns d'Albert, den der Krieg ins neutrale Land geweht hat. Der junge Pianist Levi aus Basel spielte ein Konzert seines Lehrers Huber, das trotz vieler hübscher Einfälle doch auf die Länge ermüdet. Levi verspricht Großes. Frau Hofmann-Onegin erregte mit kleinen alten Liedern (Schubart etc.), zu welchen sie ihr gewaltiges Organ bändigte, einigen Anstoß. Wieso blieb mir unverständlich. Jedenfalls wurde sie veranlaßt, im Hauptkonzert ihr Programm zu ändern. Sehr schön sang Aagard Ostvig den Liederkreis an die ferne Geliebte. Der Gemischte Chor, ebenfalls unter Andreae, brachte eine frische Aufführung der Haydnschen Jahreszeiten, wobei die Jungen und Jüngsten sich wieder einmal wunderten, daß Haydn „schon" so mancherlei „hatte", dessen sich die neueste Zeit rühmt. Seien wir ehrlich: Auch wir, die wir noch an diesen Werken heranwachsen durften, sind gerade vom Standpunkt der Moderne aus über die Realistik mancher Szenen verblüfft (der Jagd zum Beispiel!). — Der Sängerverein Harmonie führte ein neues Werk seines Leiters Peter Faßbänder auf, die Berg-Ode (H. Lingg). Beschreibende Dichtung und tonmalerische Musik, eine Gattung, die trotz größter Kunst des Chorsatzes für mich immer mehr vom Künstlichen hat als vom Künstlerischen. Während im letzten Winter sich die Künstler fast nur unter dem Deckmantel der Wohltätigkeit in die Oeffentlichkeit wagten, schossen heuer die Künstlerkonzerte wieder munter wie Pilze aus dem Boden. Franz Fitzau brachte neben Löweschen Balladen zwei Werke von Mattiesen: „Lord Athol" und „Der Bettler und sein Hund". Hierauf von Scheinpflug „Der Triumph des Lebens". Welch genialer Fund ist Löwes ukrainische Ballade: „Die Laurer"! Mit wie sparsamen Mitteln ist die „nächtliche Heerschau" gemalt! Nehmt die Musik weg: Leidliche Gedichte bleiben übrig. Nehmt bei Chamisso und Fontane die Musik Mattiesens weg und wir atmen auf, denn wir kommen vom Fleck. Auch Scheinpflug ist es nicht geglückt, den Worten Steinmüllers Bedeutenderes zu gesellen. Eine ruhige Stunde gesammelter Stimmung brachte ein Bach-Abend, den der Organist Ernst Isler mit der trefflichen Altistin Maria Philippi in der Fraumünsterkirche veranstaltete. **Anna Roner.**

Fr. Nicolas Manskopf.

Zeichnet die vierte Kriegsanleihe!



as deutsche Heer und das deutsche Volk haben eine Zeit gewaltiger Leistungen hinter sich. Die Waffen aus Stahl und die silbernen Kugeln haben das ihre getan, dem Wahn der Feinde, daß Deutschland vernichtet werden könne, ein Ende zu bereiten. Auch der englische Aushungerungsplan ist gescheitert. Im zwanzigsten Kriegsmonat sehen die Gegner ihre Wünsche in nebelhafte Ferne entrückt. Ihre letzte Hoffnung ist noch die Zeit; sie glauben, daß die deutschen Finanzen nicht so lange standhalten werden wie die Vermögen Englands, Frankreichs und Rußlands. Das Ergebnis der vierten deutschen Kriegsanleihe muß und wird ihnen die richtige Antwort geben.

Jede der drei ersten Kriegsanleihen war ein Triumph des Deutschen Reiches, eine schwere Enttäuschung der Feinde. Jetzt gilt es aufs neue, gegen die Lüge von der Erschöpfung und Kriegsmüdigkeit Deutschlands mit wirksamer Waffe anzugehen. So wie der Krieger im Felde sein Leben an die Verteidigung des Vaterlandes setzt, so muß der Bürger zu Hause sein Erspartes dem Reich darbringen, um die Fortsetzung des Krieges bis zum siegreichen Ende zu ermöglichen. Die vierte deutsche Kriegsanleihe, die laut Bekanntmachung des Reichsbank-Direktoriums soeben zur Zeichnung aufgelegt wird, muß

der große deutsche Frühjahrssieg
auf dem finanziellen Schlachtfelde

werden. Bleibe Keiner zurück! Auch der kleinste Betrag ist nützlich! Das Geld ist unbedingt sicher und hochverzinslich angelegt.

Kritische Rundschau.

Braunschweig. Als Anerkennung für die hervorragenden Leistungen der Oper verlieh der Herzog an seinem Geburtstage (17. Nov.) dem Hofkapellmeister *Karl Pohlig* als seltene, hohe Ehrung das Verdienstzeichen für Kunst und Wissenschaft in Silber am Komturbande, dem Oberspielleiter *Richard Franz* den Titel Hoftheater-Direktor, ernannte tüchtige Mitglieder der Hofkapelle zu Kammermusikern und bewilligte allen verheirateten 400 Mk., den unverheirateten 200 Mk. als jährlichen Wohnungsgeldzuschuß. In den letzten Wochen galt das Wort: „Gäste kamen, Gäste gingen"; denn die Leitung sucht das Fach der hochdramatischen Sängerin, des Heldentenors und -baritons, endlich des seriösen Baß neu zu besetzen. Für das letztere wurde *Corvinus* von der Wiener Hofoper, der den Mitbewerber *Rapp* (Leipzig) besiegte, verpflichtet. Die Gattin des jetzigen Magdeburger Kapellmeisters Dr. *Walter Rabl*, bisher in Mannheim, und *Stefanie Schwarz* (Nürnberg) führten keine Entscheidung herbei, letztere warf Schönheit, Jugend, frische Stimme, erstere lebhafte Empfindung, dramatische Gestaltungskraft, künstlerische Reife zu ihren Gunsten in die Wagschale: die Wahl ist schwer und steht noch aus. Der Nachfolger von *Guido Schützendorf* in Bremen *Paul Stiegler* möchte ihm auch hier folgen, siegte als Wotan, aber nicht entscheidend, deshalb werden noch weitere Bewerber folgen. *Hans Tänzler* ist schwer zu ersetzen, *C. Jahn* (Lübeck) und *Fr. Bischoff* (Straßburg) reichten ihm nicht das Wasser, er hat also Aussicht, hier zu bleiben, denn die Meinung des Publikums geht dahin, daß man nicht in die Ferne schweifen soll, wenn das Gute so nahe liegt. Die Ehrengäste *Marg. Siems* (Dresden), *Ernst Kraus* (Berlin) und *Alexander Girardi* (Wien) verliehen den Vorstellungen außergewöhnlichen Glanz. Von neu einstudierten Werken erhielten wir in letzter Zeit den „Ring des Nibelungen" im Zusammenhang, „Don Juan", „Hänsel und Gretel", „Wildschütz", „Zar und Zimmermann", als Uraufführung das Weihnachtsmärchen: „Der deutsche Hans und die Heinzelmännchen" von *Paul Diedicke* mit einer dem Zweck gut angepaßten Musik von Hofmusikdirektor *Max Clarus*, der Scylla und Charybdis, starke Reizmittel und platte Gewöhnlichkeit, klug vermeidend, die Schwierigkeiten so berechnete, daß die hübschen zweistimmigen Lieder von Kindern leicht gelernt werden, die volkstümlichen Melodien der Tänze, Märsche und Aufzüge bald im Ohr haften. Das liebenswürdige Werk hatte um die Weihnachtszeit großen, verdienten Erfolg. Gespielt wird jeden Abend und zwar zu den hohen Eintrittspreisen des Friedens, außerdem finden mitunter nachmittags Vorstellungen für die Verwundeten, zu geringen Eintrittspreisen auch solche für das Volk und für die Kinder statt. Durch seine Gunst erzielt das auf allen Gebieten segensreich wirkende Herzogspaar, daß die Kunst kein Vorrecht für die Begüterten bleibt, sondern tief in die breiten Massen dringt. Der Besuch hat sich ganz bedeutend gehoben. — Die wenigen Konzerte entschädigten durch die Güte des Gebotenen für die frühere Menge. *Die Hofkapelle* begann mit einem *Reger-Abende*, an dem sich der Meister als Komponist (Variationen über ein Thema von Mozart und Vaterländische Ouvertüre), Pianist in einem selbst bearbeiteten Klavierkonzert (d moll) von Bach und Dirigent seiner eigenen Werke vorstellte; den durchschlagenden Erfolg leitete Hofkapellmeister *K. Pohlig* mit der Symphonie (No. 13, G dur) von Haydn vorzüglich ein. Der *Verein für Kammermusik* (Frl. *E. Knoche*, die Mitglieder der Hofkapelle *H. Mühlfeld*, *H. Wieking*, *Th. Müller* und *A. Bieler*) boten Streichquartette von Haydn, Beethoven und Mendelssohn, die Cello-Sonate (g moll) von Beethoven, das Klavierquintett (op. 20, Es dur) von L. Thuille und das durch die Mitwirkung vom Kammermusiker *E. Oberländer* ermöglichte Klarinettenquintett von Mozart. Von den gemischten Chören erschien *Heinr. Heger* mit seinem Madrigalchor, *Rud. Lampe* mit dem Schubertchor, Musikdirektor *A. Therig* mit dem Bach-Verein und Domkantor *Fr. Wilms* an der Oeffentlichkeit. Im letzteren Konzerte führte sich unser Landsmann *Willi Eickemeyer*, Direktor des Konservatoriums zu Jena, als hervorragender Organist (Passacaglia von Bach, Benediktus von Reger,

Fantasie und Fuge über Bach von Liszt) glänzend ein. Der vom Stadtschulrat Prof. Dr. *Rehkuh* aus den besten Stimmen aller Bürgerschulen gebildete Kinderchor erzielte, unterstützt vom *Lehrer-Gesangverein*, unter Leitung des Herrn *O. Thömicke* vollen Erfolg. Eigene Konzerte veranstalteten *Télémaque Lambrino* (Leipzig), zwei Beethoven-Abende, die schwedische Geigerin *Ebba Hjertstadt*, der bekannte Lautensänger *Bernhard Kothe*, das Leipziger Solo-Quartett *Röthig*, von den hiesigen Kräften pflückten reiche Lorbeeren die auch außerhalb der gelb-blauen Grenzpfähle bekannten Pianistinnen *Emmi Knoche* und *Elisabeth v. Ludwig*, die Konzertsängerin *Meta König* und der Solocellist Kammervirtuos *A. Bieler*. *E. St.*

Graz. Die heurige Spielzeit entwickelte sich bisher — Mitte Januar — überraschend lebhaft. Gerade der Krieg hatte dies bewirkt, da seit dem savoyschen Verrat aus den südlichen Gauen unseres Reiches viele Kunstfreunde herbeigeströmt waren, die regen Anteil an unserem musikalischen Leben nahmen. An der Oper walteten die Kapellmeister *Markowitz, Posa* und *Seitz* recht rührig ihres Amtes, allerdings ohne den Thespiskarren sonderlich aus dem alten Repertoiregleis zu bringen. Man bot nach wenig rühmlichem Vorbilde gewisser Hofopern sogar welsche Kost, was feinfühligere Leute umso geschmackloser empfanden, als zu gleicher Zeit unsere steirischen Berge von dem Trommelfeuer der Isonzoschlachten widerhallten. Sorge bereitete unserer Bühnenleitung die noch immer ungelöste Frage des ersten Tenores. So genossen wir eine stattliche Reihe von Schwanen- und Venusrittern, die aber alle wieder von dannen ziehen mußten. Dazwischen erschienen als Stützpunkte namhafte Tenore wie *Körney, Ritter* und vor allen *Erik Schmedes*, der manchem Abende (als Tristan, Tannhäuser, Siegfried Evangelimann) besondere Anziehungskraft lieh. Die einzige Neuheit hatte die vielseitige und vielgefeierte Marie *Jeritza* aus Wien mitgebracht: Oberleithners „Aphrodite", die sich mit ihrem orientalischen Sinnen- und Nervenkitzel als Blutsverwandte Salomes zu erkennen gab, aber auch ihrem Schöpfer das Zeugnis einer starken Begabung und hervorragenden Könnens ausstellte. Ereignisreicher ging es im Konzertsaale zu. Die Zahl der symphonischen Konzerte hatte sich beinahe verdreifacht, da die Militärkapellen durch die Einrückung bewährter Künstler ungeahnt leistungsfähig geworden waren. Neben Kapellmeister *Wagnes* der bosnisch-herzegowinischen Regimentskapelle tat sich Anton *v. Zanetti* mit dem Konzertorchester unseres Hausregimentes besonders hervor. Ihm war die Bekanntschaft mit den Neuheiten „Flagellantenzug" und der symphonischen Suite „Steiermark" unserer Landsleute *K. Bleyle* und *Fr. Fr. Frischenschlager* zu danken gewesen. Der starke Erfolg, den der fantasiereiche „Flagellantenzug" bereits in Deutschland gefunden, blieb ihm auch bei seiner österreichischen Erstaufführung treu. In vier ungemein farbenreichen Bildern besang Frischenschlager sein geliebtes Heimatland und ließ hiebei eine gereifte, modern empfundene Orchesterbehandlung und beim zweiten Satze „In der Einöd" eine feinsinnig gewählte, gediegene kontrapunktische Kunst hören. Bei den Symphoniekonzerten des Opernorchesters führte *O. C. Posa* auch die fesselnden Hiller-Variationen Regers und die humorreiche Burleske „Max und Moritz" von Mraczek sorgsam gefeilt vor. Im „Steiermärkischen Musikverein" unternahm es dessen verdienstvoller Direktor Dr. *R. v. Mojsisovics*, das Adagio aus dem Quintette Bruckners vom ganzen Streichorchester spielen zu lassen, ein Versuch, der recht gut gelang. Kammermusikalische Genüsse boten das Trio *Loewe-Busch-Grümmer* und die allmonatlichen, feinstilisierten Abende der *Fitzners*, die zugleich die Sängerinnen *Ulanowsky*, Emmy *Heim* und die berufene Wolf-Interpretin *Weigl-Pazeller* sehr glücklich einführten. Eigene Liederabende gaben *Klara Musil, Lula Mysz-Gmeiner* und die Tenore *Piccaver, Slezak* und *Kirchhoff*, denen sich unser heimischer Barde *Sepp Summer* erfolgreich anschloß. Die große Geigenkunst vertrat *Burmester*, der, nun unser Mitbürger geworden, wiederholt stürmisch gefeiert wurde, und die drei anmutigen Fräulein *Nora Duesberg, Swoboda* und *Luzzatto*. Auch hatten wir einen förmlichen Pianistenwettstreit: *Grünfeld, Sauer* und *Rosenthal* rangen um die Virtuosenpalme, *Peters* überragte sie durch Innerlichkeit und *Backhaus* durch die Größe der Auffassung. Einen höchst anregenden Abend bot der Wiener Tonmeister *Kamillo Horn* mit seinen grunddeutsch empfundenen Tonwerken. Schließlich möchte ich der groß angelegten Veranstaltungen zu Kaisers Geburtstag, zum Feste der goldenen Aehre, des 2. steierischen Soldatentages und des Weihnachts-Märchenabendes für die reichsdeutschen Kriegerkinder gedenken, die im Sinne meiner Vorschläge verliefen und nachhaltige Stimmung auslösten. *Julius Schuch.*

Kiel. Der Verein der Musikfreunde, der vor etwa 10 Jahren hier gegründet wurde und sich durch Errichtung und Instandhaltung eines guten Orchesters große Verdienste um das Musikleben der Stadt erworben hat, berichtet über seine Tätigkeit im letzten Jahre: Im Sommer gab es nur noch 14 Musiker, die nicht zum Kriegsdienst eingezogen waren. Erst als durch das Entgegenkommen der Militärbehörden eine größere Anzahl Orchestermitglieder beurlaubt wurden, war es dem Verein möglich, seine Tätigkeit in diesem Winter wieder aufzunehmen. In Aussicht genommen wurden 8 Volkskonzerte und 2 sogenannte „Abonnementskonzerte". An die Einstudierung neuer Sachen ist natürlich gar nicht oder doch nur in geringem Maße zu denken. Aber gute, klassische Musik wurde geboten und dankbar genossen. Da der eigentliche Leiter des Orchesters, Universitäts-Musikdirektor Dr. Kunsemüller, im Felde steht, so wurden die Aufführungen von den Theaterkapellmeistern Ludwig Neubek und Oskar v. Pander geleitet. Beethovens zweite und dritte Symphonie hörten wir in den bis jetzt gegebenen Volkskonzerten, ein Wagner-Liszt-Abend folgte. Den Abonnementskonzerten soll die Heranziehung auswärtiger Künstler resp. Gastdirigenten einen größeren Glanz bereiten. Herr v. Hausegger leitete das erste. Er ist bekannt und beliebt in Kiel und riß auch diesmal durch seine elegante Direktion und die geistreiche Betonung vieler ihm interessant erscheinenden Einzelheiten seine Freunde zu lebhaften Beifallsbezeigungen hin. Ich vermißte den großen Zug in seiner Wiedergabe der c moll-Symphonie, bewunderte aber die gewissermaßen impressionistische Art und Weise, wie er die Lisztschen Préludes in neuer Beleuchtung erstehen ließ. Daß Schuberts h moll-Symphonie eine solche Beleuchtung nicht vertragen konnte, ist wohl nicht verwunderlich. Für das zweite Abonnementskonzert ist Max Reger gewonnen, der uns sowohl als Dirigent als auch als Klavierspieler erfreuen soll. Ob aber die Konzerte auch im neuen Jahre fortgesetzt werden können, hängt von der weiteren Beurlaubung der Musiker ab. Auch die Quartettvereinigung unsres Orchesters hat ihre ständigen Sonntagsmorgen-Vorträge in der Aula der Universität wieder aufgenommen. Auch hier hört man im wesentlichen nur klassische Musik, und es ist offenbar nicht nur der Ernst des Krieges sondern auch eigne Neigung und Gewöhnung, die die Herren zu solcher Bevorzugung führt. Daß bei solcher Neigung auch Brahms nicht fehlen darf, ist selbstverständlich. Beabsichtigt ist die gesamte Klavier-Kammermusik des Meisters in diesem Winter zu Gehör zu bringen. Von den verschiedenen Chorvereinigungen hier, die sich gegenseitig Konkurrenz machen und die Mitglieder wegkapern, hat sich bisher nur der Lehrergesangverein mit einer zweimaligen Aufführung des deutschen Requiems bemerkbar gemacht. — Am meisten mit Schwierigkeiten hat wohl das hiesige Theater zu kämpfen. Früher in städtischer Regie, ist es jetzt wieder verpachtet. Der Stadt wurde es zu teuer und nun soll es wieder einem Unternehmer als Erwerbsquelle dienen. Wie ist das möglich? Prof. *Bessell.*

Sondershausen. Nach dem glorreichen Beispiel unseres Vaterlandes, das in dieser Kriegszeit auf allen Gebieten fast nur aus eigenen Quellen schöpft, bestreitet unsere Stadt jetzt ihre musikalische Wirksamkeit fast ausschließlich mit heimischen Künstlern, deren wir glücklicherweise die nötige Anzahl besitzen. Die Orchester- und Kammerkonzerte erhalten dadurch ein vertrautes Gepräge, das ihre Beliebtheit noch erhöht. Unsere Hofkapelle, durch Einberufung mehrerer Mitglieder freilich etwas geschwächt, ist immer noch imstande, geeignete Symphonien, Ouvertüren, Konzertbegleitungen u. dergl. genußreich auszuführen. Das Vorspiel zu den „Meistersingern" zu bringen, war allerdings ein Wagnis. Kammermusikwerke finden durch das *Corbach*-Streichquartett, bei größeren Ensemblenummern mit Hinzuziehung von vorzüglichen Bläsern der Hofkapelle die würdigste Wiedergabe. Von Solisten haben wir eine Reihe hervorragender Kräfte: die Geiger Prof. *C. Corbach* und Konzertmeister *F. Plümer*; der erstere mehr klassische, der andere modern virtuose Musik bevorzugend. Dann die Kammermusiker *Koch* und *Hunrath*, zwei Bläser, welche die Märchen von „Oberons Horn" und der „Zauberflöte" glaubhaft machen könnten. Das Pianisten-Ehepaar *Franz* und *Eva Ludwig* beherrscht das Feld des solistischen Klavierspiels; er, ein Reger-Schüler, bietet ab und zu eine eigenartige Komposition. Prof. *A. Grabofsky* ist ein idealer Begleiter und gewiegter Ensemblespieler. Auf vokalem Gebiet haben wir freilich nur eine Gesangsgröße zu verzeichnen, den Baritonisten Prof. *Alb. Fischer* mit allerdings phänomenalem Organ. Mit solchen Kräften lassen sich wertvolle Konzerte bestreiten, deren Programme in diesem Winter zwar nicht wie sonst wohl interessante Neuheiten, aber immer Auserlesenes der bekannten Musikliteratur brachten. Hervorzuheben sind: Kreutzer-Sonate (Corbach, Franz Ludwig), Sonate d moll für Klavier und Violine von Brahms (Frau Ludwig-Howorka, Corbach), Chaconne von Bach (Plümer), Klavierkonzert von Grieg (Eva Ludwig) die Balladen „Volkers Nachtgesang" und „Der alte Barbarossa" von Plüddemann (Fischer). Zwei namhafte Gäste, die Pianistin *Bailey-Apfelbeck* (Wien) und die Geigerin *Dora v. Möllendorf* (Berlin) führten uns die unvermeidlichen Glanzstücke reisender Virtuosen vor: „Ungarische Phantasie" von Liszt, „Chaconne" von Bach. Eine recht sympathische Sopranistin *Ida Heine* (Hannover) sang seltener gehörte Brahmssche Lieder. *Marie Boltz.*



KUNST UND KÜNSTLER

— Generalmusikdirektor *Willem Kes* in Koblenz wurde am 16. Februar 60 Jahre alt. Gleichzeitig konnte er an diesem Tage auf eine zehnjährige Tätigkeit als Leiter des Koblenzer Musikinstituts zurückblicken. Der Vorstand dieses Instituts hat nun beschlossen, trotz der Kriegshindernisse den verdienten Künstler in Veranlassung beider Ereignisse durch ein Konzert zu feiern, in dem am 24. März ein größeres Werk von Kes, Schillers „Taucher" für Chor, Soli und Orchester, zur ersten Aufführung kommen soll.

— *„Die letzte Maske"*, Mimodrama in drei Akten von Kurt Münzer, Musik von *Wilhelm Mauke*, war vom Leipziger Stadttheater zur Uraufführung erworben worden. Die Polizeizensur der Stadt Leipzig hat aber soeben die Aufführung verboten, weil eine groteske Mörderszene im dritten Akt „geeignet sei, das Empfinden der Gegenwart zu verletzen". Um Maukes willen bedauern wir diese Tatsache in erster Linie. Es ist nicht die Zeit, auch diese behördliche Maßnahme zu bekritteln; merkwürdig aber ist's und bleibt's, daß sich erwachsene Menschen in ästhetischer Richtung von der Polizei sollen gängeln lassen dürfen.

— *„Deutsches Gebet"*, ein Volksgesang (nach Albert Matthais tiefst aus der Zeit herausempfundener Dichtung) von *Jean Louis Nicodé*, wurde unlängst in einem Symphoniekonzert zu Laon unter großem Beifall aufgeführt. So schreibt der Referent der Kriegszeitung Laon: „Einen glücklichen Griff in seine überreiche Notenmappe tat Prof. Dr. Stein (der bekannte Jenaer Musikdirektor) mit dem Deutschen Gebete von Nicodé, einem Volksgesange für Männerchor und Orchester. Das mit der ganzen Ausdruckskraft des heutigen Orchesters volkshymnenartig, außerordentlich einprägsam erfundene Werk erzielte einen machtvollen Eindruck . . ." Der Komponist des Sturm- und Sonnenliedes „Gloria" hat übrigens unlängst einen herben Verlust erlitten: seine Gattin, von Geburt Engländerin, von Gemüt und Seele ganz dem deutschen Gatten ergeben, ward ihm urplötzlich durch Herzschlag entrissen. In unbeugsamer Arbeit an neuen höchstfliegenden Chorwerken sucht der Komponist sein durch den Verlust tiefst aufgewühltes Menschentum künstlerisch wieder neu zu adeln und zu verklären . . . *A. N.*

— *Felix v. Weingartner*, dessen „Verbannungszeit" mit dem 1. März d. J. abläuft, wird, wie es heißt, im März seine neue Berliner Tätigkeit in der Philharmonie beginnen.

— *Richard Strauß* und Hugo v. Hofmannsthal wollen ihrer „Ariadne auf Naxos" eine neue Form geben, in welcher unter Wahrung des Charakters des Rahmenspieles die Verbindung mit Molières „Bürger als Edelmann" aufgehoben wird: Strauß wird das der eigentlichen Oper vorhergehende Hofmannsthalsche Vorspiel auf der Bühne durchkomponieren. In dieser neuen Form wird „Ariadne auf Naxos" im Herbst zunächst am Königl. Opernhaus zu Berlin zur Aufführung gelangen. Ob diese Nachricht wohl einige „Interviews" nach sich ziehen wird?

— Hofkapellmeister *Peter Raabe* in Weimar wurde von der Universität Jena auf Grund einer Arbeit über die Entstehungsgeschichte der Orchesterwerke Franz Liszts zum Doktor promoviert.

— *Max Krauß* wurde von der nächsten Spielzeit ab auf fünf Jahre für das Königl. Theater in Hannover als Heldenbaritonist verpflichtet.

— Der junge dänische Bariton *Jörgen Bendix*, der seine Studien größtenteils in Deutschland gemacht hat, ist an die Hofoper in *Stuttgart* engagiert worden.

— *Ignatz Waghalter* hat eine Oper „Jugend" (nach Halbes Schauspiel) vollendet.

— Das Gärtnerplatztheater in München hat die Operette „Drei arme Teufel" von *K. Weinberger* zur Uraufführung erworben.

— *E. N. v. Reznicek* hat zu Strindbergs „Trauerspiel" eine umfangreiche Bühnenmusik geschrieben.

— Der in Stuttgart ansässige Chordirigent und Pianist *Karl Möskes* hat in einem Kölner Wohltätigkeitskonzert als Pianist wie als Komponist einen starken Erfolg gehabt.

— Der Violinvirtuos *Hans Butze-Hasse* ist zum Leutnant befördert worden.

— Prinz *Joachim Albrecht* von Preußen veröffentlichte sechs Militärmärsche für Orchester, die während des Krieges entstanden sind. Sie heißen: Pro Gloria et Patria, 1914, Lütticher Marsch, Mit Gott für König und Vaterland, Jung-Deutschland, Die Feldgrauen.

— Im *Steiermärkischen Musikverein* in Graz machte ein Wunderkind, *Grete Zieritz*, durch ihre für ihr Alter erstaunlich reifen Kompositionen Aufsehen. Außer Klavierstücken fand insbesondere ein Bruchstück aus den Klageliedern Jeremiae für Sopran, Alt und Klavier Beifall. Auf die Weiterentwickelung des Kindes kann man um so mehr gespannt sein, als es auch in hervorragender Weise pianistisch befähigt ist.

— In der Cathédrale de Saint Pierre in Genf brachte *Otto Barblan* mit seiner „Société de chant sacré" neben Werken von Lassus, Bruckner, Bach und Mendelssohn solche des Berliner Altmeisters *Friedrich Kiel* zur Aufführung. Ueberaus erfreulich! Kiel ist viel zu wenig gewürdigt.

✝ Zum Gedächtnis unserer Toten. ✝

— *Carmen Sylva*, Elisabeth von Rumänien, ist ihrem Gatten, dem Hohenzollernsprossen König Karl, in den Tod gefolgt. Man wird in Deutschland die geistvolle Prinzessin Wied, die mit ihrem Gemahle in Rumänien eine bewundernswerte Kulturarbeit leistete, nicht so bald vergessen. Ist sie doch in ihrem Herzen stets eine treue Deutsche geblieben. Wir haben Anlaß, ihres Todes hier zu gedenken, da Carmen Sylva auch in lebhafter Beziehung zu deutschen Musikern stand. Von ihren Liedern hat *August Bungert* eine große Anzahl komponiert („Lieder einer Königin" usw.).

— Im hohen Alter verstarb der ehemalige Kasseler Hofmusiker *August Heilemann*, der noch Ludwig Spohr zu seinem Lehrer hatte. Der Verstorbene war in seiner Jugend längere Zeit in England als Lehrer tätig und trat dann später in das Hoforchester des ehemaligen Kurfürsten von Hessen ein.

— Die Pianistin *Luise Beyer*, die Begründerin und langjährige Leiterin des Kasseler Konservatoriums der Musik, ist im Alter von 69 Jahren in Kassel gestorben.

— In Wien starb, 55 Jahre alt, am 1. Februar der Professor an der Musikakademie und ehemalige Hofopernsänger *Moritz Frauscher*, der Jahre hindurch an deutschen Bühnen gewirkt hat.

— Am 5. Februar starb in Graz, wie schon kurz berichtet, *L. Wegschaider*, der durch Jahrzehnte die Seele des Kunstlebens in der steirischen Landeshauptstadt war. Schon als Siebzehnjähriger — er war zu Hartberg im Jahre 1838 geboren — trat er dem „Grazer Männergesangvereine" bei, dessen Chormeister er schon 1864 wurde und den er seither zu ungezählten Erfolgen führte. Wegschaiders Name wurde besonders durch die ruhmreichen Sängerfahrten nach Deutschland (Sieg beim Sängerwettstreite in Wiesbaden 1881), nach Italien und der Schweiz weithin bestens bekannt. Durch fast ein Vierteljahrhundert war Wegschaider auch der künstlerische Leiter des „Grazer Singvereines" und er war es, der den Grazern die bedeutendsten Chorwerke und Oratorien in stets anerkannter Vollendung und Stilreinheit vorführte. Auch tondichterisch ist er erfolgreich mit vornehm empfundenen Chören und feinsinnigen Einrichtungen für Männerchor tätig gewesen, aber zumeist hat der viel zu bescheidene Künstler sich unter einem Decknamen verborgen gehalten. *J. Sch.*

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— Im Stadttheater in *Brünn* wurde *Oberleithners* neue Oper „Lavallière" zum ersten Male aufgeführt.

— Der rührige Direktor *W. Stuhlfeld* vom Würzburger Stadttheater bringt im Monat März die Oper des jungen Kieler Komponisten *Max Wiese*, „Bergnachtigall", zur Aufführung. Im vorigen Winter wurde das Werk unter dem Titel „Die Liebe des Bersaglieri" mit Erfolg am Kieler Stadttheater aufgeführt. Die Oper hat jetzt neue textliche Grundlagen erhalten. Mit ihr zusammen wird ein Einakter *Leo Falls*, die komische Oper *„Tantalus im Dachstübel"* in Szene gehen.

— Die reichsdeutsche Uraufführung der neuen Operette *„Im siebenten Himmel"* von *C. M. Ziehrer* fand im Gärtnerplatz-Theater in München statt.

— Das Hoftheater in Karlsruhe brachte das vor 25 Jahren entstandene Opernwerk *„Genesius"* von *F. v. Weingartner* zur Aufführung. Ueber Weingartners „Dame Kobold" siehe den besonderen Bericht.

— Die *tschechische Uraufführung* der *„Walküre"* erfolgte in Prag unter gewaltigem Beifalle. *Theodor Schütz* sang den Siegmund vollendet schön. Das Orchester unter *Kovarovic* war vorzüglich.

— Im März gelangten zwei Orchesterwerke von *Werner-Richard Heymann*, „Frühlingsnotturno für kleines Orchester" und „Der Tanz der Götter", Gesang für Tenor und großes Orchester nach Li-Tai-Pe, in Berlin zur Uraufführung.

— In Berlin kam durch das *Klingler-Quartett* ein Streichquintett (mit zwei Violoncelli) von *Friedr. Gernsheim* (Es dur,

op. 89) zur Uraufführung. L. Schmidt nennt es eine „feine und gehaltvolle Schöpfung“.

— *W. v. Baußnerns* Symphonie No. 4 erlebte in Aachen ihre Uraufführung. *W. v. Mallendorfs* C dur-Symphonie gelangt in Weimar zur Uraufführung. *R. Kahns* c moll-Quintett (op. 54) wurde bei seiner ersten Wiedergabe in Berlin durch *Hjalmar v. Dameck* u. Gen. freundlich aufgenommen. Im Lyzeumklub in Berlin führte *Hans Kayser* Lieder und gehaltvolle, wenngleich noch unfertige Kammermusik vor. In Leipzig kamen unerquickliche „Narrenlieder“ von *Bornschein*, eine Symphonie in d moll von *Aug. Halm*, eine Serenade (op. 5) von *K. Hasse* und „Ein Frühlingsfest am Bacchustempel“ von *W. Niemann* (für Streichorchester) zur Uraufführung.

— Ein Violinkonzert von *G. H. Witte* in Essen fand in Köln bei einer meisterhaften Vorführung durch *Adolf Busch* lebhaften Anklang.

— Das neue *Münchener Konzertorchester* wird eine symphonische Dichtung „Uarda“ von *Ernst Fischer* zur Uraufführung bringen.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Der *Richard-Wagner-Verein Darmstadt* ist in sein 27. Lebensjahr eingetreten. Trotz Krieg und allerlei Hemmnissen arbeitet er als treuer Pionier deutscher Kunst mutig voran. Die Mitgliederzahl ist wieder gewachsen (688). Es wurden 1915 nicht weniger als 13 Konzerte gegeben, die die Bekanntschaft mit einer ganzen Reihe bedeutender Neuheiten lebender Tonkünstler vermittelten.

— Das städtische Orchester in *Bonn* wird mit dem 1. April aufgelöst werden. Maßgebend für diesen bedauerlichen Beschluß waren der Bonner Stadtverordnetenversammlung die gesteigerten Zuwendungen der Stadt. Gibt es in der reichen Stadt Bonn nicht Bürger, die es als Ehrenpflicht betrachten, die für die Erhaltung des Orchesters nötigen 70 000 M. der Stadt zur Verfügung zu stellen?

— Auch die *Dresdener Hofoper* hat eine Einladung erhalten, an der Westfront Opernvorstellungen zu veranstalten.

— Der König von Bayern ließ sich die für die bayerische Armee vorgeschlagenen *Märsche für Querpfeifen und Trommler* vorführen. Der König, der für die Einführung der Querpfeife lebhaftes Interesse bekundet, hörte alle von der im Oktober v. J. eingesetzten Kommission ausgewählten Märsche an und sprach sich zustimmend zu der getroffenen Wahl aus.

— Der städtische Musikdirektor *Fritz Busch* in Aachen ist aufgefordert worden, in Wien die Leitung eines Mozart-Abends zum Besten des Mozarteums zu übernehmen. Solisten in dem Konzert sind *Lilli Lehmann* und *Adolf Busch*.

— Die Oper „*Halka*“ des polnischen Klassikers *Stanislaus Moniuszko* ist von *Wilh. Kleefeld* für die deutsche Bühne bearbeitet worden.

— Die Direktoren sämtlicher *Wiener Operettenbühnen* haben beschlossen, ihre Bühnen während des ganzen Sommers offenzuhalten und ohne Ferien zu spielen. So ist's recht: die Welt kann in diesen furchtbaren Tagen nicht Kunstschund genug zu schlucken bekommen. Redet nicht diese eine Tatsache Bände von den durch den Krieg gesteigerten sittlichen Werten? Operetten- und Kleidermodeschwindel: für viele scheint es heute nichts Wichtigeres zu geben.

— Prof. *Grümmer* veranstaltete unter Mitwirkung der Pianistin *Helene v. Schmitt* zwei Wohltätigkeitskonzerte zugunsten der vom Kriege betroffenen Armen von Sofia. Die Veranstaltung fand bei der Bevölkerung außerordentlich großen Beifall.

— Ein *Kriegslied* der Prinzessin *Amalie von Preußen* wird von *Gustav Lenzewski* im Verlag von Albert Nahl (Berlin) herausgegeben. Die Prinzessin, die jüngste Schwester Friedrichs des Großen, war Schülerin des bekannten Theoretikers Kirnberger. Zu einem patriotischen Text von C. W. Ramler schrieb sie eine einfache, kräftige Melodie. Der Herausgeber meint, diese sei ein „echter und rechter Volksgesang, wohl geeignet, Gemeingut des deutschen Volkes zu werden“ — was schwerlich geschehen wird.

— Ueber die bisher unbekannte erste Oper *E. T. A. Hoffmanns* macht Hans v. Müller in der Deutschen Rundschau nähere Mitteilungen. Aus Geschäftsbriefen stellt er fest, daß Hoffmann im März 1779 ein Singspiel in drei Aufzügen „Die Maske“ komponierte. Um sein Werk in die Oeffentlichkeit zu bringen, wußte er es zu erreichen, daß die Partitur der Königin Luise vorgelegt wurde; er erhielt sie jedoch zurück und wandte sich an Iffland. In dem Begleitschreiben an Iffland heißt es: „Vor kurzer Zeit erhielten Ihro Majestät die regierende Königin die vollständige Partitur, und vor wenig Tagen hatten sie die Gnade mich ausdrücklich auffordern zu lassen, Ew. WohlGebohren die Vorstellung des Singspiels vorzuschlagen. Fern von jedem Eigendünkel, fern von jeder Vorliebe für mein Werk wage ich daher Ew. WohlGebohren vor der Hand bloß zu bitten, den Text durchzusehen und mir dann zu sagen, ob, wenn er mit einer guten Musik vereinigt wäre, das Singspiel einer Vorstellung auf dem hiesigen Theater werth seyn würde. Sollte dies der Fall seyn, so bin ich, da ich das Gewicht meiner Obskurität in der musikalischen Welt nur zu sehr fühle, bereit, meine Partitur einer gewissenhaften Beurteilung zu unterwerfen, und erwarte deshalb nur Ew. Wohlgebohren Befehle. Ew. Wohl Gebohren hoffe ich dann noch zu überzeugen, daß unerachtet aller Aufforderung nur eine gewissenhafte kritische Vergleichung meiner Composition mit den Werken großer Meister mich bestimmen konnte, einen Versuch, mich als Componist bekannt zu machen, zu wagen.“ Vier Wochen später machte Hoffmann seine Staatsprüfung und wurde als Assessor nach Posen geschickt. Als Iffland ihm das Manuskript zurücksenden wollte, war Hoffmann in Berlin nicht mehr zu finden. „Die Maske, Oper in drei Akten“ wurde also einstweilen, wie auf Hoffmanns Brief vermerkt ist, „ad acta gelegt, da der Verfasser nicht mehr in loco ist“. 1804 hat sich dann Hoffmann wieder nach dem Schicksal seines Singspieles erkundigt, und Iffland wies seinen Sekretär an, es „aufzusuchen und höflich zu remittieren“.

— Wie sich *Robert Franz* zu den *Kriegsereignissen* des Jahres 1870 verhielt, lesen wir in einem der noch unveröffentlichten Briefe (an Julius Schäffer) aus Raschwitz (13. Sept. 1870): „Seit sechs Wochen lebe ich in Raschwitz bei Leipzig im Kreise der Familie Flinsch und hörte daher den Kanonendonner des Jahres 1870 nur in leiseren Schlägen. Wir wollen wünschen, daß die kolossalen Anstrengungen der Deutschen gute Früchte tragen mögen und das Volk, wie sie von außen neu gestaltet werden auch innerlich regenerieren.“

— Direktor *Reinboths* Opernvorstellungen in *Holland* begannen mit einer vortrefflichen Aufführung der Straußschen „Salome“. Andere deutsche Werke schlossen sich unter begeisterter Teilnahme des Publikums an.

— Am 26. Februar wurde in *Monte Carlo* die diesjährige *Opernsaison* eröffnet. Eine ganze Truppe russischer Künstler, zusammengesetzt aus den großen Opern von Petersburg und Moskau, wird russische, französische und italienische Werke aufführen.

— *Wie ein Franzose Deutschland verteidigte.* Heinrich Heine hat bekanntlich in Paris sein altes deutsches Vaterland sehr schlecht gemacht und viel dazu beigetragen, den Franzosen ihre falsche Meinung über deutsches Leben einzuschärfen. Es ist dem großen Spötter unmöglich gewesen, seine Artikel über Deutschland zu etwas anderem als einer ironischen Verdächtigung werden zu lassen bei allem guten Willen, es gerecht zu schildern. Ein Zeichen, wie Paris über deutsche Kunst dachte, ist der Brief Hector Berlioz' an Heinrich Heine, den der Meister der Komposition seinen Memoiren (No. 57) beifügte. Es war nach der geradezu rührenden Aufnahme seiner Sache in Braunschweig, als der wider sein Erwarten in Deutschland anerkannte, in seinem französischen Vaterland angefeindete und verworfene Künstler seinem Unmut über Heines Verbreitung falscher Tatsachen die Zügel schießen ließ. Hier ein kurzer Auszug: „Das Herz voll Dankbarkeit und kindlicher Freude, wünschte ich mir am liebsten hundert Riesengöttinnen mit Riesentrompeten, um allem, was mich lieb hat, sagen zu können: Ich bin einen Tag glücklich gewesen! Ich habe oft bedauert, Sie nicht zu einem ernsthaften Ton zu bewegen, noch den krampfhaften Griff Ihrer Krallen aufhalten zu können, selbst in den Augenblicken, da Sie die schönsten Sammetpfötchen zu machen glaubten, Tigerkatze, die Sie sind, leo quaerens, quem devoret. Dies Land, das Sie so sehr verspottet haben, diese fruchtbare Erde der Dichter, dies Vaterland der träumenden Genien, dieses Deutschland, das Sie Ihre alte Großmutter nannten, — es liebt Sie trotz allem! Es zählt nur noch auf Sie, den es lächelnd sein böses Kind nennt . . . Karl Müller (der erste Konzertmeister) empfing mich in Braunschweig mit jener ernsten, ruhigen Miene, die mich in Deutschland manchmal erschreckt hat, da ich sie für ein Zeichen von Gleichgültigkeit und Kälte hielt; dennoch muß man ihr nicht so sehr mißtrauen, wie unseren französischen Bekomplimentierungen, die von Lächeln und schönen Worten strotzen, wenn wir einen Fremden willkommen heißen, an den wir fünf Minuten später nicht mehr denken. Tags darauf hatten mir die Brüder Müller ein schönes Orchester nach meinen Angaben gebildet, etwas zahlreicher als das der Pariser Oper, und nicht allein sehr geschickte, sondern auch unvergleichlich eifrige, begeisterte Musiker zusammengebracht. Ich fiel von einer Verwunderung in die andere, als ich bei den Proben täglich die reißenden Fortschritte sah, die Zuversicht und Kraft, mit der sich die ganze Schar auf die Schwierigkeiten stürzte, an die mein Pariser Orchester, die „junge Garde der großen Armee“, lange Zeit nur mit einer gewissen Vorsicht herangegangen war. Welch wilde Schauer bei der Aufführung der Fee Mab, des Bacchanale der Haroldsymphonie durch dies wunderbare Orchester! Ich hätte die ganze Kapelle auf einmal umarmen mögen. Einer der Musiker, Schmidt, der wuchtige Kontrabaß, hatte sich zu Beginn der Pizzicatopassage den rechten Zeigefinger aufgerissen; aber er dachte, trotz dem

Blute, das er vergoß, nicht daran, aufzuhören, sondern wechselte nur den Finger. Militärisch ausgedrückt: im Feuer nicht mucksen. Wir begeben uns ins Konzert. Das Theater ist voll bis unters Dach. Jetzt, mein lieber Heine, ziehen Sie Ihre Krallen ganz ein; hier könnten Sie in Versuchung kommen, sie mich fühlen zu lassen. Mein Pult von oben bis unten mit einer Blätterguirlande umwunden. Solch eine Kundgebung würde in Paris genügen, einen Künstler unmöglich zu machen. Aber mein Erfolg war durchschlagend. Ein ungeheurer Lärm des Beifalls durchbrauste das Haus — ich sah den Taktstock meiner Hand entgleiten und wußte nicht mehr, wo ich war! Was sage ich Ihnen, mein lieber Heine? Sollten Sie mich auch kindisch und primitiv im höchsten Grade finden, ich muß Ihnen dennoch gestehen, daß mich diese wohlwollenden Ehrungen, dieser sympathische Rumor aufs höchste beglückten. Tut mir leid, mein lieber Dichter, aber Sie sind jetzt als Musiker gebrandmarkt. So ging's in Hamburg und überall in Deutschland. Das Hamburger Orchester blieb mir sehr freundlich zugetan, worauf ich nicht wenig stolz bin — das schwöre ich Ihnen! Jetzt, Heine, Heinrich Heine, berühmter Ideenbankier, Neffe des Herrn Salomon Heine, Autor so vieler Gedichte kostbarer Prägung, habe ich Ihnen nichts mehr zu sagen . . . und grüße Sie. Hector Berlioz." Kein Wunder, wenn der Meister, der für Frankreich tot war, beim Abschied Deutschland, „dieser edlen zweiten Mutter aller Söhne der Harmonie", zurief: „Welchen Hymnus könnte ich singen, der Deiner Größe würdig wäre! Ich kann mich nur ehrfurchtsvoll verneigen und rufen: Vale Germania, alma parens!" *Baur* (Basel).

— In *Mailand* wurde inmitten des Kriegslärms in der Scala die *Hundertjahrfeier* der Erstaufführung von *Rossinis* *„Barbier von Sevilla"* festlich begangen.

— Die englische Musik, die seit H. Purcells Tode nichts von Bedeutung mehr geleistet hat (man sehe denn in den „Glees" Wertvolles, in Sullivan's „Micado" ein Geniestück und in Cyrill Scott einen großen Mann), soll mit aller Gewalt gehoben werden. *De Lara* hat kürzlich einen Preis für die beste englische Komposition ausgesetzt und zwei der daraufhin geschriebenen Werke aufgeführt: *Joseph Holbrocke* nennt sein Streichquartett „Pickwick-Club", *Leopold Ashton* das seine „The old curiosity shop". Da wird nächstens, wenn Dickens ausgeschlachtet sein wird, vielleicht auch „Vanity fair" — übrigens kein übles Thema — drankommen.

* * *

— *„Modes and Music"* — der Gedanke ist so schön, daß er nur in Amerika entstanden sein kann. Unter dem Schutze hervorragender Namen findet demnächst im Eltinge-Theater in New York eine „Mode- und Musik-", ja was denn eigentlich? statt; vielleicht ist's eine Hör-Schau- oder eine Schau-Hör- oder gar eine Schauer-Hör-Ausstellung. Aber was Rechtes muß es schon sein, denn dem Ehrenausschusse oder wie man das Ding nennen soll, gehört sogar Poincaré, der Präsident Frankreichs, an. Und unzählige Damen, die nichts zu tun haben. Warenhaus-Rummel on the biggert scale. Vielleicht — Ansätze wurden ja schon unternommen — findet die Sache in Deutschland Nachahmung, was reizend wäre. Dem Ding ließe sich sogar ein wissenschaftlicher Anstrich geben — es ist gar nicht auszudenken, was da alles geschehen könnte!

— Auf dem Umwege über Amerika erfahren wir durch den „Musical Courier" etwas über das *Musikleben in Rußland*. Ein Mitte November v. J. von *Ellen v. Tideböhl* an die genannte Zeitschrift gerichteter Musikbrief aus Moskau beschäftigt sich insbesondere mit Aufführungen von Werken *Al. Scriabins*, der am 27. April 1915 starb. Ein ganzer Zyklus von Konzerten war dem Andenken des Mannes gewidmet, der auch in Deutschland wenn auch nicht viele so doch eine stattliche Anzahl von Bewunderern zählte. Diese Konzerte wurden durch den Freund Scriabins, *G. Kussewitzki*, organisiert und bestanden in je zwei Symphonie- und Klavier-Konzertabenden. Auch außerhalb Moskaus soll die Teilnahme der Russen für Scriabins Musik stark im Wachsen sein. E. v. Tideböhl erwähnt einen Vortrag über den russischen Meister, den „ein junger Pianist und großer Denker" *Anatole Drosdow* gehalten und der neues Licht über Scriabin verbreitet habe: „er erkannte in ihm einen Apostel der Kunsterneuerung durch die Musik in Verbindung mit magischen Elementen religiösen Glaubens mit einer Synthese von verschiedener Art von Kunst; aber Drosdow war auch der Meinung, daß Scriabin durch Chopins Genius in den Schöpfungen seiner letzten Jahre bestimmt worden sei" (swayed) . . . Derlei mystisches Fabulieren ist nicht ganz neu, aber macht sich immer noch recht gut. — Auch von einem neuen Wunderknaben ist die Rede: *J. Heyfez*, 14 oder 15 Jahre alt und Schüler von Leop. Auer, macht als Violinspieler viel von sich reden.

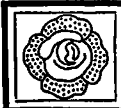
— Ein *Bach-Beethoven-Fest* wurde Ende Januar vom Orchester der Philharmonic Society und der Oratorio Society abgehalten. *L. Koemmenich* und *Josef Stransky* waren die musikalischen Leiter. Der Kritiker des „Musical Courier", der erklärt, es liege in dem Hineinzerren gewisser Bachscher Werke in den Konzertsaal nicht mehr Sinn als wenn Einer das Buch Genesis in theatralischer Aufmachung vorführen würde und an einer anderen Stelle meint, im ganzen gelte von Bach, was Voltaire über Dante sage: er würde so lange für einen großen Dichter gehalten werden, als das Publikum ihn nicht läse — der Kritiker erkennt gleichwohl in Bachs in New York aufgeführtem „Magnificat", ein Werk, das sich hervorragend gut für eine öffentliche Wiedergabe eigne, was immerhin ein Trost ist. An einer späteren Stelle seiner Besprechung macht sich der Kritiker über die Leute lustig, die bei jedem Werke des Thomaners „Ach, Bach" seufzen.... Etwas Wahres ist schon an diesen Ausführungen dran, nur daß die Schuld meist nicht den herrlichen alten Meister, sondern die Leute trifft, die seine Werke hören, ohne sie verstehen und bewerten zu können. In Deutschland ist es sicherlich besser um das Bach-Verständnis bestellt als in Amerika. Aber Torheiten werden in bezug auf die Bach-Pflege auch hier begangen:

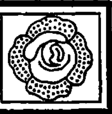


A. Scriabin †.

dahin rechne ich z. B., wenn ein Sänger hinter einander ein halbes Dutzend Bachscher Arien aus Kantaten singt, was dann die Tagespresse z. T. als wirksamen Versuch zu bezeichnen liebt, die abgebrauchte Schablone der Konzertprogramme durch etwas Besseres zu ersetzen! Difficile est satiram non scribere. *W. N.*

Kriegsanleihe und Bonifikationen. Die Frage, ob die Vermittelungsstellen der Kriegsanleihen von der Vergütung, die sie als Entgelt für ihre Dienste bei der Unterbringung der Anleihen erhalten, einen Teil an ihre Zeichner weitergeben dürfen, hat bei der letzten Kriegsanleihe zu Meinungsverschiedenheiten geführt und Verstimmungen hervorgerufen. Es galt bisher allgemein als zulässig, daß nicht nur an Weitervermittler, sondern auch an große Vermögensverwaltungen ein Teil der Vergütung weitergegeben werden dürfe. War dies bei den gewöhnlichen Friedensanleihen unbedenklich, so ist anläßlich der Kriegsanleihen von verschiedenen Seiten darauf hingewiesen worden, daß bei einer derartigen allgemeinen Volksanleihe eine verschiedenartige Behandlung der Zeichner zu vermeiden sei und es sich nicht rechtfertigen lasse, den großen Zeichnern günstigere Bedingungen als den kleinen zu gewähren. Die zuständigen Behörden haben die Berechtigung dieser Gründe anerkennen müssen und beschlossen, bei der bevorstehenden vierten Kriegsanleihe den Vermittelungsstellen jede Weitergabe der Vergütung außer an berufsmäßige Vermittler von Effektengeschäften strengstens zu untersagen. Es wird also kein Zeichner, auch nicht der größte, die vierte Kriegsanleihe unter dem amtlich festgesetzten und öffentlich bekanntgemachten Kurse erhalten, eine Anordnung, die ohne jeden Zweifel bei allen billig denkenden Zeichnern Verständnis und Zustimmung finden wird.





Schicksal.

Roman von LIZZIE LANDAU.

(Fortsetzung.)

arie befestigte sie mit geschickter Hand und ihr Spiegelbild zeigte ihr, daß sie gar nicht so übel aussah. Mit diesem Gefühl folgte sie ihrer Pflegemutter. Bald klingelte es und die Gäste kamen, im ganzen 20 Personen, die sich sehr schnell versammelten. Gerda wurde vorgestellt. Trotzdem sie in der fremden Stadt immer auf sich angewiesen war, und dadurch ihre Scheu fast gänzlich abgelegt hatte, verlor sie hier angesichts dieser eleganten Leute ihre Sicherheit. Sie fühlte sich unfähig, mit ihnen Fühlung zu gewinnen. Zum Glück wurde jetzt angerichtet und sie dadurch jeder Sorge enthoben. Ein junger Architekt bot ihr den Arm, errötend ließ sie sich von ihm in den Speisesaal führen. Sie wußte nicht, daß ihr Tischherr eine Berühmtheit war und suchte nach einem passenden Gesprächsthema. Glücklicherweise fing er von selbst an und sagte liebenswürdig: „Wie schön sind die Bilder in diesem Saal."

Gerda blickte die Grunewaldlandschaften von Leistikow an, welche die Längswände zierten und sagte ehrlich: „Ich verstehe von bildenden Künsten blutwenig."

„Das ist nachzuholen," lächelte Walter Meinhold. „Gnädiges Fräulein studieren Musik?"

„Ja, ich bilde mich aus." Gerda wußte nicht, warum sie ihre Stimme dämpfte.

„Wollen Sie Ihren Bekannten Musikunterricht erteilen?" Sein Lächeln war etwas spöttisch, und sie fühlte sich verletzt.

„Ich will Konzertspielerin werden."

„O, dann sind Sie gewiß sehr beschäftigt."

„Ich widme mich ausschließlich der Musik, lebe zu diesem Zweck in Leipzig, um das dortige Konservatorium zu besuchen. Damit ich mich ganz meinem Beruf hingeben kann, will ich allen Festen entsagen, trotzdem ich im nächsten Winter gesellschaftsfähig werde."

„Verfehlen Sie dadurch nicht Ihren eigentlichen Beruf?" Wieder spielte das Lächeln um seinen hübschen Mund.

„Meinen Sie damit Bälle zu besuchen?" fragte Gerda.

„Ich meine," sagte er jetzt ernst werdend, „damit die natürlichen Pflichten einer Frau, die Sie auf diese Weise gar nicht kennen lernen können. Nachdem ein Mädchen die Schule absolviert hat, soll es sich im Haushalt umtun, nur durch eine gemütliche, geregelte Häuslichkeit kann es den Seinen das Leben angenehm machen. Diese Vorbildung kommt ihm zu statten, wenn es dereinst sein eigenes Heim gründet."

Gerda spielte nervös mit ihren Salzstangen: „Meinen Sie nicht, daß man im gegebenen Falle solchen Obliegenheiten gewachsen ist?"

„Nein, wenigstens in unserer Zeit nicht. Früher wurden die Mädchen schon von früh auf dazu angehalten und da ihnen ihre Mütter mit gutem Beispiel vorangingen, kannten sie nichts anderes. Durch diese moderne Erziehung werden entartete Wesen herangebildet, denen die Pflicht lästig ist und die jedes Gefühl der Verantwortlichkeit verloren haben. Glauben Sie, daß ich mich damit abfinden könnte, von meiner zukünftigen Frau mit einer Sonate statt mit einem schmackhaften Mittagessen gespeist zu werden; oder meine Wohnung verstaubt zu sehen, weil die Gnädige Tonleitern machen muß und deswegen die Dienstboten nicht überwachen kann?"

„Aber das braucht nicht der Fall zu sein," versuchte Gerda einzuwenden.

„Es ist aber so. Wie können Sie sich z. B. in Ihrer Studentenbude einen Begriff von einem geordneten Haushalt machen? Sie führen in Ihrer Pension doch ein Studentenleben, so nett und gemütlich sie auch eingerichtet sein mag."

Die Unterhaltung hatte so lange gedauert, daß das Eis bereits herumgereicht wurde; bei dieser Entdeckung sagte Meinhold etwas verlegen: „Gnädiges Fräulein, ich bin ein wenig angenehmer Tischherr gewesen und muß vielmals um Entschuldigung bitten; es steht mir keineswegs zu, Ihnen Moral zu predigen oder gar Ihnen meine Ansichten aufzudrängen. Bitte seien Sie mir nicht böse."

„Ich bin Ihnen nicht böse, jeder Mensch kann seine Ansicht haben und sie auch vertreten, ich beharre auf der meinen, trotzdem Sie versucht haben, mich umzustimmen." Gerda griff jetzt etwas heftig nach dem schlanken Sektkelch und netzte ihre heißen Lippen, ihr Nachbar blickte sie erwartungsvoll an und sie fuhr mit ungewöhnlicher Wärme fort: „Wenn ich mich mit solcher Intensität der Musik zuwende, so weiß ich wohl, warum es geschieht, ich habe es mir zuvor reiflich überlegt und das Ergebnis meiner Erwägungen ist, daß mein Lebensglück davon abhängt, mein Ziel ernsthaft zu verfolgen."

Ihre Augen blitzten, sie wollte gerade noch etwas hinzufügen, als die Tafel aufgehoben wurde, so schwieg sie! — Einträchtig wanderten sie zurück, trotzdem ihr Tischgespräch von Anfang bis zu Ende ein Streit gewesen war. Jetzt trennten sie sich mit einem freundschaftlichen Händedruck und Gerda, die alle Scheu verloren hatte, ging vergnügt herum, um den älteren Herrschaften eine gesegnete Mahlzeit zu wünschen. Diese nahmen das schlanke Mädchen im schlichten weißen Kleide mit liebenswürdiger Neugierde in Augenschein und eine behäbige Dame wollte Gerda gerade in ein längeres Gespräch ziehen, als ein Herr auf sie zukam und sich förmlich verbeugte: „Das gnädige Fräulein waren bei Tisch so in Anspruch genommen, daß ich nicht einmal mein Glas auf Ihr Wohl leeren konnte."

Gerda sah befremdet auf und erkannte ihren anderen Tischnachbarn, einen jungen Bergassessor. Richtig, mit dem hatte sie kein einziges Wort gewechselt. Der hielt sie gewiß für sehr unhöflich. Schüchtern trat sie näher, um ihr Vergehen gut zu machen und stammelte eine Entschuldigung; glücklicherweise war er nicht übelnehmerisch und kam ihr freundlich zu Hilfe, sodaß sie sehr munter miteinander plauderten, während der Kaffee serviert wurde. Aber sie merkte doch, daß sie ihn in seiner männlichen Eitelkeit verletzt hatte, denn plötzlich sagte er unvermittelt: „Ich begreife sehr gut, daß Sie sich bei Tisch nicht mit mir abgeben konnten. Wenn man das Glück hat, von Walter Meinhold geführt zu werden, so bleibt für gewöhnliche Sterbliche keine Zeit übrig."

„Wieso?" erkundigte sich Gerda überrascht, „da ich in Leipzig lebe, bin ich über die Anwesenden gar nicht unterrichtet. Meine ungeteilte Aufmerksamkeit galt unserem Streite, durchaus nicht seiner Persönlichkeit."

Der junge Mann konnte seine Befriedigung schlecht verbergen und Gerda wiederum sich kaum eines Lächelns erwehren, so belustigte sie diese Naivität. Schelmisch sagte sie: „Bitte erzählen Sie mir etwas von Meinhold."

„Er ist ein junger, aber epochemachender Architekt," begann der Assessor, als Gerdas Pflegemutter auf sie zutrat mit der Aufforderung, ihr musikalisches Talent auch im Familien- und Freundeskreise zu verwerten; ohne Widerrede trat Gerda an das Instrument, sie fühlte, daß es heute darauf ankam, ihre Begabung im besten Lichte zu zeigen. Das Vorspielen war ihr jetzt nicht ungewohnt, überdies hatten sie der Sekt und die Tischunterhaltung angeregt, so begann sie keck mit einer Polonaise von Chopin. Dann spielte sie frisch und bravourös einige andere dankbare Werke. — Ihr Mut wurde mit lebhaftem Beifall gelohnt, sofort sah sie sich umringt und auf das wärmste gelobt und beglückwünscht. Ihre Pflegemutter strahlte und umarmte sie gerührt; sagte Franz Lessing auch nichts, es war ihm doch anzumerken, daß ihn Gerdas Erfolg freute.

Jetzt trat auch Meinhold auf sie zu, er lächelte liebenswürdig.

„Ich muß Abbitte tun, Fräulein Weigert. Sie lehrten mich verstehen, daß Sie Ihr schönes Talent ausbilden mußten — ich danke Ihnen für den großen Genuß, den Sie mir mit Ihrem Klavierspiel bereitet haben."

Gerda errötete vor Vergnügen. „Sehen Sie, daß ich recht habe?" sagte sie triumphierend, „das wollte ich Ihnen beweisen, darum habe ich mich nicht erst sehr zum Vorspielen drängen lassen."

Meinhold fühlte, daß er seine Wirkung nicht verfehlt hatte, er lächelte fein:

„Trotz meiner Bewunderung für Ihre Virtuosität und Ihren seelenvollen Vortrag würde ich alles tun, um Sie zu veranlassen, aufzuhören, wenn Sie meine Schwester wären, weil Sie jetzt genug Anderes zu lernen haben."

„Aber es ist doch gut für ein Mädchen, auf eigenen Füßen zu stehen."

„Gewiß ist es gut, namentlich für mittellose Mädchen, sich selbständig zu machen, aber Sie müßten lernen nützlich zu sein; stellen Sie sich vor, Sie sollten morgen heiraten."

„Wer sagt Ihnen denn, daß ich überhaupt heiraten will und wie kommen Sie dazu, mir Predigten zu halten?"

Jetzt fing Gerda zum erstenmale an, sich über ihn zu ärgern. Sie hob den Kopf und sah gerade in seine etwas herrischen, blauen Augen.

„Weil Sie mir gefallen," war die ruhige, bestimmte Antwort; Gerda starrte ihn betroffen an. „Sie sind ein gescheites,

energisches Mädchen, das nur lernen muß, seine Willenskraft richtig zu gebrauchen."

Sie wußte keine Antwort auf diese merkwürdige Erklärung. Dabei fiel ihr auf, daß Meinhold groß und gut gewachsen war.

„Fräulein Weigert," sagte er jetzt leise und eindringlich, „Sie haben es mir auf den ersten Blick angetan — würden Sie sich die Mühe geben, mich kennen zu lernen?"

„Sie sagen doch selbst, daß ich nicht heiratsfähig bin," stieß Gerda trotzig heraus.

In ihrer Entrüstung fand sie ihre Sprache wieder: „Ich weiß überhaupt noch nicht, ob ich heiraten will. Jedenfalls beabsichtige ich, wenn es mir gelingt, die Freuden der Virtuosenlaufbahn zuerst auszukosten. Sollte ich mich dann einsam fühlen, so kann ich noch immer die Haushälterin eines Mannes werden."

„Pfui! gnädiges Fräulein — dieser Nachsatz ist eine häßliche Auslegung der Ehe, die Ihrer Unerfahrenheit zuzuschreiben ist." Ein höhnisches Auflachen war ihre Erwiderung, aber unbeirrt fuhr er fort.

„Sie fühlen sich einsam, darum klammern Sie sich so ängstlich an die Musik — glauben Sie, ich hätte Sie nicht erkannt? Sie brauchen Liebe, sehr viel Liebe! Kommen Sie, ich will Sie sehr lieb haben!"

Er streckte ihr gewinnend die Hand entgegen und blickte sie warm und teilnahmsvoll an — Gerda schlug aber nicht ein, sondern blickte verwirrt an ihm vorbei — so klar hatte noch niemand in ihrer Seele gelesen, aber hinter dieser Wärme fühlte sie ein gewisses Siegesbewußtsein, das ihrem innersten Wesen widerstand, er schien so sicher . . .

Noch zu Weihnachten hatte sie Sophie um ihre Liebe beneidet und sich eingebildet, daß ihr nie das gleiche begegnen würde — jetzt, da sich ihr das sichere Eheglück von selber bot, mochte sie nicht zugreifen. Sie zitterte am ganzen Körper.

„Sie sollen sich ja noch nicht entscheiden, reisen Sie ruhig nach Leipzig und überlegen Sie sich's dort." Meinhold fühlte, daß er zu schnell vorgegangen war. Er wollte Gerda behutsam in eine Fensternische führen, aber sie machte sich los und verließ ihn, ohne ein Wort zu sagen! . . . . Bald brach man auf, erleichtert sah Gerda die Gäste verschwinden. Jetzt trat Meinhold heran und verabschiedete sich mit einer stummen Verbeugung. —

„Du hast deine Sache ausgezeichnet gemacht, mein Herzenskind," sagte Anna Lessing zärtlich und während sie das Konfekt fortschloß, bemerkte sie leichthin: „Nicht wahr, der Meinhold ist ein netter Mensch?"

„Das ist beim ersten Male schwer zu beurteilen." Gerda kam sich sehr diplomatisch vor.

„Möchtest du ihn öfter sehen?" sehr erfreut klang diese Frage.

„Wozu?"

„Nun" — Anna bemühte sich ruhig und sachlich zu bleiben. „Ihr habt Euch angeregt unterhalten und daß er einem so jungen Mädchen wie dir soviel Beachtung schenkt, ist eine Ehre, die du dir immerhin hoch anrechnen kannst. Jedes Mädchen wäre an deiner Stelle sehr stolz — du ahnst gar nicht, wie Mütter und Töchter ihm den Hof machen." —

„Aber warum denn nur "— die Frage klang zugleich neugierig und ungeduldig.

„Er ist nicht nur ein wohlhabender Mann, sondern auch zugleich ein hochbegabter Architekt, der eine eigene Stilart erfunden hat. — Du siehst in ihm eine Persönlichkeit."

Anna sprach langsam und deutlich und obwohl Gerda nicht antwortete, so wußte sie doch, daß derartige Worte eine gewisse Wirkung auf sie ausüben mußten.

Dabei blieb es vorläufig.

Auch Walter Meinhold machte sich an jenem Abend Gedanken, er schloß sich beim Fortgehen niemanden an, sondern wanderte allein durch die feuchtkalte Tiergartenstraße. Verdrossen betrachtete er den schwerbewölkten Himmel, dann setzte er seinen einsamen Nachtgang fort, über die Lennéestrasse durch das Brandenburger Tor. Die Linden hinunter zogen sich die Laternenreihen wie ein leuchtender Faden. Das tat ihm wohl, er ärgerte sich über Gerdas Sprödigkeit und überhaupt über alles, aber am meisten über sich selbst.

Er hatte sich töricht benommen — er, der Kluge, geistig Ueberlegene. Dieses kleine, schlanke Mädchen mit dem aparten, leidenschaftlichen Gesicht hatte ihn gereizt — es war so trotzig, so unaufgeblüht . . . .

Plötzlich stand er still, spähte noch einmal die Linden hinunter, die Feuchtigkeit lagerte auf den Straßenlichtern wie ein heller Dunstschleier, der schwere verhängte Himmel wirkte seltsam dagegen — was hatte er überhaupt in dieser Gegend zu suchen? Sollte er sich noch in ein Nachtlokal setzen? Ach wozu! Er paßte heute abend gar nicht dahin; resolut machte er kehrt. Am Pariser Platz schnurrte nachlässig eine leere Autodroschke daher: er pfiff und schwang sich erleichtert hinein.

„Hohenstaufenstraße!"

Etwas abgespannt lehnte er sich zurück. Die passive Bewegung tat seinen Nerven gut und als er vor seiner Junggesellenwohnung im neuen Westen angelangt war und den Chauffeur abgefertigt hatte, war ihm tatsächlich besser. Leichtfüßig lief er die Treppen hinauf und drehte den Schlüssel herum — seinen Diener hatte er wie gewöhnlich schlafen geschickt — und betrat befriedigt wie immer sein elegantes Heim.

Meinhold war nebenbei auch erfolgreicher Innenarchitekt und Dekorateur und die hübsche Fünfzimmerwohnung war sein Stolz. Hier hatte er alles ausgedacht und angegeben — jedes Stück war ein Zeugnis seines erlesenen Geschmacks.

„Man kann sogar aus trivialen Mietsräumen in Berlin-W ein Kunstwerk machen," sagte er.

Jetzt ließ er sich in seinem Arbeitszimmer nieder und zündete noch eine Zigarette an. Die Aesthetik, die ihn hier unauffällig und schonend umgab, söhnte ihn vollkommen mit sich und der Welt aus. Befriedigt ließ er seinen Blick auf der wildledergrauen Tapete ruhen — über dieses Grau freute er sich jedesmal besonders, wenn er hier seine genialen Entwürfe ausarbeitete. „Warum ist ein Herrenzimmer immer dunkelgrün oder rot — ich hasse diese typischen Farben, sie sind schon so abgesehen," sagte er oft, „dieses mittlere Grau ist vornehm, ausgeglichen, kühl ohne kalt zu sein. Im Gegenteil, in jener Tönung liegt etwas Verhaltenes, sie gleicht der Tiefe eines stillen Wassers." Er liebte es, sich in feinpointierten Sätzen auszudrücken. „Schaffende sind im allgemeinen nicht mitteilsam, es gibt aber Ausnahmen," pflegte er mit einem vielsagenden Lächeln zu bemerken, wenn seine Kunst, die Eindrücke wie zarte und doch prägnant skizzierte Bleistiftstudien hinzuwerfen, bewundert wurde. „Man kann Fruchtbarkeit mit äußerster Sensibilität, wie sie sonst nur rezeptiven Naturen gegeben ist, paaren — es ist selten, aber immerhin möglich." Dies war eines seiner besten Aperçus und verfehlte nie auf die Zuhörer den erwarteten Eindruck. „Er ist nicht nur ein Genie, sondern auch ein feiner Kopf," sagte die Welt, und die Welt hatte nicht unrecht!

Auch für die Möbel hatte er seine eigene Auffassung; sie durften nicht ungeschickt und massig, aber auch nicht zu leicht sein, harmonische, schön geschwungene Linien, einfach aber doch in einem verwegenen Rhythmus und alles abgetönt.

Er hatte noch eine Leidenschaft: das war für bestimmte Schalen von Daume. Diese Modelle wurden nicht wiederholt, deshalb hatte er mehrere davon gekauft — sie standen in dem stimmungsvollen, stahlfarbenen Raum herum und schimmerten grünlich wie kostbare Steine. Namentlich ein tiefmeerfarbener Kelch aus einer einzigen Blüte geformt, war ein herrliches Stück.

Ebenso hatte er Büchereinbände betreffend seine ganz besonderen Ansichten: der Inselverlag und andere bekannte Ausgaben befriedigten ihn nicht, am liebsten hätte er jedes Buch nach seinen eigenen Angaben binden lassen. Goethe in einem tiefen, satten Braun, Heine glutrot, Stefan George perlgrau: Bücher hatten eben für ihn bestimmte Farbenvorstellungen. Seine Freunde erzählten, daß in seinem Badezimmer einige Radierungen von Kampf angebracht wären, jedenfalls wies der kleine Eßsaal, den er ernst und gehaltvoll nannte, weil er einfach und dunkel war, einen prachtvollen Walter Crane auf und den grauen Raum schmückten zwei Landschaften von Brandenburg.

Weil er selten seine Mahlzeiten auswärts einnahm, hielt er sich eine vorzügliche Wirtschafterin, deren Leistungen in seinem Freundeskreise berühmt waren. Dazu ließ er sich mit Vorliebe einen goldgelben Graves Supérieur servieren, den er in Frankreich schätzen gelernt hatte. —

Nach Tisch wechselten die feinsinnigen Gespräche mit musikalischen Genüssen, sein Steinway war klangvoll, seine Freunde vielfach Musiker. So führte Walter Meinhold ein beneidenswertes Dasein; der ansehnliche Nachlaß seiner Eltern, dazu die guten Einkünfte, die er seinem architektonischen Genie zu verdanken hatte, ermöglichten ihm diese Lebensweise. Natürlich war er dadurch eine der begehrenswertesten Partien Berlins und ihn zu gewinnen der Herzenswunsch mancher Familien. Trotz seiner zahlreichen Liebhabereien war er nicht gerade ein Aesthet zu nennen, dazu schien der Untergrund seines Charakters zu gesund und jene Neigungen mehr äußerlicher Art. Er hatte im Gegenteil eine gewisse urwüchsige Kraft, einen leisen Stich ins Brutale, den er unter dem Schliff seiner Bildung und seiner Künstlerschaft sehr gut zu verbergen wußte. Und eben diese Eigenschaft hatte ihn heute Gerda gegenüber dazu getrieben, aus seiner Rolle zu fallen! Der verwöhnte, talentvolle Mann, dem jede Frau, jedes Mädchen waffenlos zufiel, war heute bei diesem, dem Backfischalter noch nicht entwachsenen Geschöpf gescheitert . . . (Fortsetzung folgt.)

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel, Stuttgart. Schluß des Blattes am 4. März. Ausgabe dieses Heftes am 16. März, des nächsten Heftes am 6. April.

$4\frac{1}{2}$ % Deutsche Reichsschatzanweisungen.
5 % Deutsche Reichsanleihe, unkündbar bis 1924.
(Vierte Kriegsanleihe.)

Zur Bestreitung der durch den Krieg erwachsenen Ausgaben werden **$4\frac{1}{2}$ % Reichsschatzanweisungen** und **5 % Schuldverschreibungen des Reichs** hiermit zur öffentlichen Zeichnung aufgelegt.

Die Schuldverschreibungen sind seitens des Reichs bis zum 1. Oktober 1924 nicht kündbar; bis dahin kann also auch ihr Zinsfuss nicht herabgesetzt werden. Die Inhaber können jedoch über die Schuldverschreibungen wie über jedes andere Wertpapier jederzeit (durch Verkauf, Verpfändung usw.) **verfügen.**

Bedingungen.

1. **Zeichnungsstelle** ist die **Reichsbank.** Zeichnungen werden

von Sonnabend, den 4. März, an bis **Mittwoch, den 22. März, mittags 1 Uhr**

bei dem **Kontor der Reichshauptbank für Wertpapiere in Berlin** (Postscheckkonto Berlin Nr. 99) und bei **allen Zweiganstalten der Reichsbank mit Kasseneinrichtung** entgegengenommen. Die Zeichnungen können aber auch durch Vermittlung
der **Königlichen Seehandlung** (Preußischen Staatsbank) und der **Preußischen Central-Genossenschaftskasse** in Berlin, der **Königlichen Hauptbank** in Nürnberg und ihrer Zweiganstalten, sowie
sämtlicher **deutschen Banken, Bankiers** und ihrer Filialen,
sämtlicher **deutschen öffentlichen Sparkassen** und ihrer Verbände,
jeder **deutschen Lebensversicherungsgesellschaft** und
jeder **deutschen Kreditgenossenschaft** erfolgen.

Zeichnungen auf die **5 % Reichsanleihe** nimmt auch die **Post** an allen Orten am Schalter entgegen. Auf **diese** Zeichnungen **kann** die Vollzahlung am 31. März, sie **muss** aber spätestens am 18. April geleistet werden. Wegen der Zinsberechnung vgl. Ziffer 9, Schlusssatz.

2. Die **Schatzanweisungen** sind in 10 Serien eingeteilt und ausgefertigt in Stücken zu: 20000, 10000, 5000, 2000, 1000, 500, 200 und 100 Mark mit Zinsscheinen zahlbar am 2. Januar und 1. Juli jedes Jahres. Der Zinsenlauf beginnt am 1. Juli 1916, der erste Zinsschein ist am 2. Januar 1917 fällig. Welcher Serie die einzelne Schatzanweisung angehört, ist aus ihrem Text ersichtlich.

Die Reichsfinanzverwaltung behält sich vor, den zur Ausgabe kommenden Betrag der Reichsschatzanweisungen zu begrenzen; es empfiehlt sich deshalb für die Zeichner, ihr Einverständnis auch mit der Zuteilung von Reichsanleihe zu erklären.

Die Tilgung der Schatzanweisungen erfolgt durch Auslosung von je einer Serie in den Jahren 1923 bis 1932. Die Auslosungen finden im Januar jedes Jahres, erstmals im Januar 1923 statt; die Rückzahlung geschieht an dem auf die Auslosung folgenden 1. Juli. **Die Inhaber der ausgelosten Stücke können statt der Barzahlung viereinhalbprozentige bis 1. Juli 1932 unkündbare Schuldverschreibungen fordern.**

3. Die **Reichsanleihe** ist ebenfalls in Stücken zu 20000, 10000, 5000, 2000, 1000, 500, 200 und 100 Mark mit dem gleichen Zinsenlauf und den gleichen Zinsterminen wie die Schatzanweisungen ausgefertigt.

4. Der Zeichnungspreis beträgt: für die **$4\frac{1}{2}$ % Reichsschatzanweisungen 95 Mark,**
„ „ **5 % Reichsanleihe,** wenn Stücke verlangt werden, **98,50** Mark,
„ „ **5 %** „ wenn Eintragung in das **Reichsschuldbuch** mit Sperre bis 15. April 1917 beantragt wird, **98,30** Mark
für je 100 Mark Nennwert unter Verrechnung der üblichen Stückzinsen (vgl. Ziffer 9).

5. Die zugeteilten Stücke werden auf Antrag der Zeichner von dem Kontor der Reichshauptbank für Wertpapiere in Berlin bis zum 1. Oktober 1917 vollständig kostenfrei aufbewahrt und verwaltet. Eine Sperre wird durch diese Niederlegung nicht bedingt; der Zeichner kann sein Depot jederzeit — auch vor Ablauf dieser Frist — zurücknehmen. Die von dem Kontor für Wertpapiere ausgefertigten Depotscheine werden von den Darlehnskassen wie die Wertpapiere selbst beliehen.

6. Zeichnungsscheine sind bei allen Reichsbankanstalten, Bankgeschäften, öffentlichen Sparkassen, Lebensversicherungsgesellschaften und Kreditgenossenschaften zu haben. Die Zeichnungen können aber auch ohne Verwendung von Zeichnungsscheinen brieflich erfolgen. Die Zeichnungsscheine für die Zeichnungen bei der Post werden durch die Postanstalten ausgegeben.

7. Die Zuteilung findet tunlichst bald nach der Zeichnung statt. Ueber die Höhe der Zuteilung entscheidet die Zeichnungsstelle. Besondere Wünsche wegen der **Stückelung** sind in dem dafür vorgesehenen Raum auf der Vorderseite des Zeichnungsscheines anzugeben. Werden derartige Wünsche nicht zum Ausdruck gebracht, so wird die Stückelung von den Vermittlungsstellen nach ihrem Ermessen vorgenommen. Späteren Anträgen auf Abänderung der Stückelung kann nicht stattgegeben werden.

8. Die Zeichner können die ihnen zugeteilten Beträge vom 31. März d. J. an jederzeit voll bezahlen. Sie sind verpflichtet:

30 % des zugeteilten Betrages spätestens am 18 April d. J., 25 % des zugeteilten Betrages spätestens am 23. Juni d. J.,
20 % „ „ „ „ „ 24. Mai d. J., 25 % „ „ „ „ „ 20. Juli d. J.,

zu bezahlen. Frühere Teilzahlungen sind zulässig, jedoch nur in runden durch 100 teilbaren Beträgen des Nennwerts. **Auch die Zeichnungen bis zu 1000 Mark brauchen nicht bis zum ersten Einzahlungstermin voll bezahlt zu werden.** Teilzahlungen sind auch auf sie jederzeit, indes nur in runden durch 100 teilbaren Beträgen des Nennwertes gestattet; doch braucht die Zahlung erst geleistet zu werden, wenn die Summe der fällig gewordenen Teilbeträge wenigstens 100 Mark ergibt.

Beispiel: Es müssen also spätestens zahlen: die Zeichner von ℳ 300: ℳ 100 am 24. Mai, ℳ 100 am 23. Juni, ℳ 100 am 20. Juli;
die Zeichner von ℳ 200: ℳ 100 am 24. Mai, ℳ 100 am 20. Juli;
die Zeichner von ℳ 100: ℳ 100 am 20. Juli.

Die Zahlung hat bei derselben Stelle zu erfolgen, bei der die Zeichnung angemeldet worden ist.

Die am 1. Mai d. J. zur Rückzahlung fälligen **80 000 000 Mark 4 % Deutsche Reichsschatzanweisungen von 1912 Serie II** werden — ohne Zinsschein — bei der Begleichung zugeteilter Kriegsanleihen zum Nennwert unter Abzug der Stückzinsen bis 30. April in Zahlung genommen.

Die im Laufe befindlichen **unverzinslichen Schatzscheine** des Reichs werden — unter Abzug von 5 % Diskont vom Zahlungstage, frühestens aber vom 31. März ab, bis zum Tage ihrer Fälligkeit — in Zahlung genommen.

9. Da der Zinsenlauf der Anleihen erst am 1. Juli 1916 beginnt, werden auf sämtliche Zahlungen für Reichsanleihe 5 %, für Schatzanweisungen $4\frac{1}{2}$ % Stückzinsen vom Zahlungstage, frühestens aber vom 31. März ab, bis zum 30. Juni 1916 zugunsten des Zeichners verrechnet; auf Zahlungen nach dem 30. Juni hat der Zeichner die Stückzinsen vom 30. Juni bis zum Zahlungstage zu entrichten. Wegen der Postzeichnungen siehe unten.

Beispiel: Von dem in Ziffer 4 genannten Kaufpreis gehen demnach ab:

I. Bei Begleichung von **Reichsanleihe**		a) bis zum 31. März	b) am 18. April	c) am 24. Mai	II. Bei Begleichung von **Reichsschatzanw.**	d) bis zum 31. März	e) am 18. April	f) am 24. Mai
5 % Stückzinsen für		90 Tage	72 Tage	36 Tage	$4\frac{1}{2}$ % Stückzinsen für	90 Tage	72 Tage	36 Tage
=		1,25 %	1,— %	0,50 %	=	1,125 %	0,90 %	0,45 %
Tatsächlich zu zahlender Betrag also nur für	Stücke	97,25 %	97,50 %	98,— %	Tatsächlich zu zahlender Betrag also nur	93,875 %	94,10 %	94,55 %
	Schuldbucheintragung	97,05 %	97,30 %	97,80 %				

Bei der Reichsanleihe erhöht sich der zu zahlende Betrag für jede 18 Tage, um die sich die Einzahlung weiterhin verschiebt, um 25 Pfennig, bei den Schatzanweisungen für jede 4 Tage um 5 Pfennig für je 100 ℳ Nennwert.

Bei **Postzeichnungen** (siehe Ziffer 1, letzter Absatz) werden auf bis zum 31. März geleistete Vollzahlungen Zinsen für 90 Tage (Beispiel I a), auf alle andern Vollzahlungen bis zum 18. April, **auch wenn sie vor diesem Tage geleistet werden,** Zinsen für 72 Tage (Beispiel I b) vergütet.

10. Zu den Stücken von 1000 Mark und mehr werden für die Reichsanleihe sowohl wie für die Schatzanweisungen **auf Antrag** vom Reichsbank-Direktorium ausgestellte **Zwischenscheine** ausgegeben, über deren Umtausch in endgültige Stücke das Erforderliche später öffentlich bekanntgemacht wird. Die Stücke unter 1000 Mark, zu denen Zwischenscheine nicht vorgesehen sind, werden mit grösstmöglicher Beschleunigung fertiggestellt und voraussichtlich im August d. J. ausgegeben werden.

Reichsbank-Direktorium.

Berlin, im Februar 1916. Havenstein. v. Grimm.

Verantwortlicher Schriftleiter: Professor Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | Preis des Jahrgangs (Oktober 1915 bis September 1916) 8 Mark. | 1916 Heft 13

Erscheint vierteljährl. in 6 Heften (mit Musik- und Kunstbeilagen). Abonnementspreis 2 M. vierteljährl., 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- u. Musikalienhandl. sowie durch sämtl. Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österr. Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährl.

Inhalt:

Staatssozialismus in der Kunst.

Von OTTO R. HÜBNER.

Zu dem kürzlich in der „Allgemeinen Musikzeitung" von J. Schattmann gemachten neuen Steuervorschlage: das Urheberrecht an Kunstwerken nach Ablauf seines gesetzlichen Bestehens auf den Staat übergehen zu lassen und damit eine Art von Staatskunstmonopol einzuführen, sei mir eine Erwiderung gestattet.

Dieser Idee von Sommer und Schattmann liegen recht wohlgemeinte Absichten zugrunde. Denn die mißliche Tatsache steht fest, daß, zumal in der Wort- und Tonkunst, die anerkannten älteren Meisterwerke das Aufkommen neuerer Kunstwerke sehr behindern: da erstere, weil von allen Abgaben frei, viel wohlfeiler vervielfältigt werden können wie letztere; und es ist klar, daß dadurch die Fortentwickelung der Kunst gehemmt wird. Wenn nun der Staat an Stelle der Privatverleger treten würde und auf Grund seines Erbrechtes einen „Staatsverlag größten Stiles" (natürlich verbunden mit Druckerei, Buchbinderei usw.) errichten wollte, so könnte er alle erfolgreichen Werke sehr gut weiter ausbeuten und den Nutzen daraus der Allgemeinheit zuweisen, insbesondere auch zur Unterstützung junger Talente verwenden. Zu dem Zwecke müßte allerdings ein Kunstreichsamt mit einem „Heere neuer Beamter" geschaffen werden, deren Tätigkeit wohl nicht als eine künstlerische zu betrachten wäre.

Man ersieht aus diesem Vorschlage und seiner Ausführung, wie sich der Gedanke des Staatssozialismus immer weiter verbreitet und auch die Kunst in seinen Bereich ziehen möchte. Ist ein solcher Zustand erstrebenswert — würde er unserer Kunstkultur zum Heile gereichen? Denken wir darüber nach!

Alle Künste konnten bisher, zum Glücke für ihre begabten Jünger und zum Wohle der Menschheit, in den meisten Staaten noch frei ausgeübt werden, wenn auch das Lehren derselben zugunsten der Staatsschulen eingeschränkt werden soll. Unser Kunstschaffen, in dem die Phantasie — das ist der gestaltende Schöpferwille des Menschen — vieles lebendige Geschehen in und um uns festhält und somit bedeutsame Erlebnisse bedeutender Menschen der Allgemeinheit zum Nacherleben mitteilt, wird schon immer als ein Wertebilden betrachtet, das zunächst seinem Erzeuger Nutzen bringen soll. Da ein solcher aber von der Gesamtheit herrührt, so scheint es nur gerecht, wenn diese nach einer gewissen Frist (in Deutschland 30 Jahre nach des Künstlers Tode) das geistige Erbe antritt — um so mehr, als jeder Schaffende ja von seinen Vorgängern zehrt — und es dann im freien Wettbewerbe ausnützt, nur durch Rücksichten des Wohlanstandes beschränkt. Mit Hilfe dieser stets mehr anerkannten Rechtsgrundsätze haben sich die Künste bei allen Kulturvölkern immer besser entfaltet und, zufolge von allgemeinen Kunstschutzverträgen, auch ihre hohen Menschheitsaufgaben zunehmend erfüllt.

Nun ist der Begriff unseres Eigentums und seiner Uebertragbarkeit zwar ein sehr alter, aber wir wissen auch, daß er in Urzeiten noch nicht bestanden hat. Zuerst wurde der sachliche Besitz anerkannt, dann der an Immobilien, und zuletzt begriff man das Recht am geistigen Eigentume, worin die persönliche Freiheit des einzelnen ihren deutlichsten Ausdruck fand.

Dieser individualistischen Anschauung entgegen steht die sozialistische, und es ist kein Zweifel, daß die ältere Ansicht vom Besitzrechte der Gesellschaft in neuester Zeit wieder mehr und mehr Anhänger findet. Hören wir nicht in allen Kreisen von Sozialismus, oder Kommunismus, oder Kollektivismus reden, welche Bestrebungen schon allerlei Besitzabgaben gezeitigt und die Erbsteuer, Wertzuwachssteuer, die Bodenbesitzreform, sowie das Erbrecht des Staates hervorgerufen haben?

Hierher gehört auch die Schattmannsche Idee, welche, wenn sie zur Ausführung käme, den Staatssozialismus im Bereiche der Kunst aufrichten würde, wie ihn auf den meisten Gebieten die Arbeitersozialisten schon lange beabsichtigen, den neuerdings aber auch die Beamtensozialisten herbeisehnen: beide, um die Vorherrschaft des freien Unternehmertums zu brechen.

Dieser große Parteienkampf der drei Staatsbürgerklassen — der Lohnarbeiter, Beamten und Unternehmer — ist nicht nur ein wirtschaftlicher Streit, sondern ein ernster Krieg um die Staatsgewalt. Es kommt darin jener „Wille zur Macht und Uebermacht" zum Ausdrucke, der nach Ansicht eines modernen Philosophen der höchste Wille des Lebens sein soll. Ist dem so? Die allgemeine Lebenspraxis scheint das Wort zu bestätigen. Die Kunst aber, dieses verklärte Abbild unseres Daseins, beweist gerade, daß wir Menschen zuhöchst nicht nach Macht gieren, sondern einer Lebensveredelung zustreben, die wir nie im Kriege aller gegen alle, sondern nur durch friedlichen

Wettstreit und ein Zusammengehen aller Kulturarbeiter erreichen können.

Auch die Künstler stufen sich bekanntlich nach drei Klassen ab, da wir Laien, Dilettanten und Virtuosen unterscheiden, oder — ähnlich wie beim Handwerke — von Lehrbuben, Gesellen und Meistern der Kunst reden können. Wenn darauf viele einwenden werden, das sei eine ganz andere Dreiteilung wie die erstgenannte, so mögen sie tiefer nachdenken und werden dann auf diese drei Menschentypen überall stoßen. Denn je nach ihrer Veranlagung gibt es Unternehmer als geborene Willensmenschen, Beamte als Verstandesmenschen, und Lohnarbeiter als Gemütsmenschen. Sind diese nicht — freilich vielartig gemischt — überhaupt in allen Berufen zu finden? So auch in der Kunst! Unter den Musikern treten sie geradeso auf wie bei anderen Künstlern, und wer Orchesterspieler wie Dirigenten, Virtuosen wie Komponisten nebeneinander betrachtet, wird sie bald unterscheiden.

Besonders in der Tonkunst finden sich produzierende, reproduzierende und konsumierende Musiktreibende sehr oft zusammen. Ihr Interesse an der Kunst ist jedoch ein sehr verschiedenes, und diese persönliche Teilnahme würde durch die Schattmannsche Erbsteuer ganz verschieden getroffen. Denn der freie Unternehmergeist der schaffenden Tondichter könnte durch ein Musikreichsamt nur gehemmt werden; die Musikangestellten dagegen würden als Beamte vielfache Verwendung finden; die Musikliebhaber jedoch müßten ihr Musizieren teurer bezahlen, was ihrer Kunstfreude gewiß Abbruch tun würde — und auf dieser beruht doch das ganze Musiktreiben! Doch wird man dafür versuchen, ihren Laiengeschmack von Amts wegen besser aufzubilden — ob damit die Kunstliebe steigen würde? In wessen Vorteil läge also die ganze Rechtsabänderung? Die Antwort liegt auf der Hand.

Nun sind wir schaffende oder nachschaffende Künstler von Natur und Begabung, werden also als Individualisten oder Sozialisten geboren. Ueber unseren persönlichen Anteil soll aber unsere hohe Verehrung für die Kunst stehen, welche uns doch lehren muß, daß eine jede Kunst nur durch freie Entfaltung ihrer Kräfte aufwärts steigen kann. Dem freien Wettbewerb entgegen steht aber das Kunstbeamtentum: es hemmt den Flug der Phantasie und begünstigt stets das mittelmäßige Können; nur für die Schule mag es angebracht sein. Alles große Menschentum jedoch, wenn es irgendwie schöpferisch zutage tritt, verlangt nach Freiheit und will ungebunden produzieren. Für das schaffende höchste Kunstwirken würde ein Kunstreichsamt daher nicht förderlich, sondern ein Hemmnis sein.

Weit bessere Erfolge könnten dagegen die festen Organisationen der Künstler erzielen, wie sie z. B. im deutschen Musikverein, im deutschen Schriftstellerverband u. a. angebahnt sind; doch müßten ihnen größere Geldmittel zu Gebote stehen. Wenn diese Vereinigungen einen Prozentsatz von den großen Jahresgewinnen mancher Modedichter und Komponisten gesetzlich erheben dürften (man denke an viele Romanerfolge oder an die Rieseneinnahmen gewisser Opernkomponisten oder glücklicher Virtuosen!), so könnte damit so manchem unbekannten Talente aufgeholfen werden. Die wahrhaft Würdigen auszuwählen, wäre ein Ausschuß freier Künstler jedenfalls besser geeignet wie eine Kommission von Beamten — die bald als Musikstudienräte oder als Geheimdichterhofräte sowieso ihren Einfluß auf alle Kunstbestrebungen geltend machen würden!

Nein, belassen wir die Künstler in ihrer freien, wenn auch gefahrvollen Lebensstellung, und behüten wir die Kunst vor staatssozialistischen Beglückungen! Mögen sich aber die Künstler fester zusammenschließen, und zwar die schaffenden ebenso wie die nachschaffenden Kunstjünger; bei gemeinsamen Lebensfragen werden sich die Produzierenden wie Reproduzierenden schon zu vereinigen wissen: so z. B. in der Verleger- und Händlerfrage, oder wegen des Vortragsunternehmer- und Stellenvermittlerwesens. Der Staatsgewalt sollten sich die Künstler nicht freiwillig noch mehr unterwerfen wie bisher: denn wenn sich deren Amtsmacht und die Polizei erst der holden Kunst völlig bemächtigt, dann würde sie ebenso kontrolliert, registriert und schematisiert werden wie manche andere Berufsausübung, und ihre besten Werte gingen damit verloren. Der Intellektualismus ist es, der unsere ganze Kultur zunehmend bedroht: hüten wir uns davor, daß er sich der Kunst noch mehr bemächtigt, als es bisher schon geschehen ist!

Wie liest man die Notenschrift am zweckmäßigsten?

Von OTTO GASTEYGER (Stuttgart).

III.

Vor- und Versetzungszeichen.

Bevor wir zum wichtigsten Abschnitt, zum Spielen nach Noten, schreiten, muß erst noch der Schrecken aller Lernenden, das Grundübel unserer Tonschrift behandelt werden, nämlich die Vorzeichen (beim Schlüssel) und die im Verlaufe eines Stückes auftretenden „zufälligen" Versetzungszeichen. Ohne diese und ohne die bemängelten Hilfslinien wäre unsere Tonschrift wenigstens erträglich. Sie schreit in erster Linie deshalb nach Vereinfachung, weil der Gebrauch der Versetzungszeichen alle nur erdenklichen Mängel im Gefolge hat. Einer der schlimmsten ist die fast willkürliche Anwendung dieser Zeichen, das Fehlen bezw. Mißachten von bestimmten Regeln und als natürliche Folge hiervon der Zweifel über die Bedeutung der Zeichen.

In nicht geringe Verlegenheit dem Schüler gegenüber kommt insbesondere der gewissenhafte Musiklehrer durch alle Fälle, die im Widerspruch zu den Regeln über die Versetzungszeichen stehen. Die Unsicherheit, die durch verschiedenartige Anwendung der Versetzungszeichen herrscht, wird auch nicht durch den Trost beseitigt, daß Routine, theoretische Erwägungen und Gehör in Zweifelsfällen entscheiden müssen. Erstens helfen diese Eigenschaften nicht in allen Fällen und zweitens hat sie nicht jeder.

Beispiele: Die Regel, „ein Versetzungszeichen vor einer Note gilt für alle folgenden gleichnamigen Noten dieses Taktes", wird von dem einen Komponisten bezw. Verleger streng beachtet, ein anderer läßt das Versetzungszeichen nur in der gleichen Oktave, ein dritter in allen Oktaven aber nur im gleichen Schlüssel gelten, ein vierter hält das kleine Versetzungszeichen vor einem Vorschlagsnötchen nicht für vollwertig und dementsprechend ein notwendiges Auflösungszeichen vor einer folgenden Hauptnote für überflüssig.

Die Regel: „Der Taktstrich hebt die zufälligen Versetzungszeichen auf," wird durch einen Blick in die Literatur widerlegt, denn die Versetzungszeichen werden meistens durch ♮ widerrufen, selbst wenn mehrere Taktstriche dazwischen liegen. Einen Verstoß gegen dieselbe Regel bedeuten auch gleich hinter dem Taktstrich folgende ♯ oder ♭ zur Wiedereinführung der vorgezeichneten Tonart nach vorübergehender Modulation. Wer da glaubt, diese höchst überflüssigen Zeichen bedeuten eine Erleichterung, befindet sich sehr im Irrtume, denn jedes Versetzungszeichen, selbst das ♮, fordert eine kurze Ueberlegung heraus, besonders in den Fällen, wo das Auflösungszeichen nicht ein Vorzeichen, sondern ein einige Takte zurückliegendes zufälliges Versetzungszeichen auflöst. Geradezu

irreführend sind diese überflüssigen Zeichen aber dann, wenn sie vor zusammenklingenden kleinen Intervallen stehen; so kann man z. B. wetten, daß hier



zunächst eher *h—c* gelesen wird statt *b—c*, weil es näher liegt, das überflüssige ♮ auf das ♭ der Vorzeichnung zu beziehen, als auf das vielleicht drei Takte vorher versetzte *c* (*cis* oder *ces*).

Auch das folgende Beispiel



fordert die Kritik heraus, denn wer vermöchte zu bestimmen, ob die zweite Note *gis* oder *g* heißt bezw. ob der Bogen als Haltebogen oder als reiner Legato-, Phrasen- oder Artikulationsbogen aufzufassen ist? Soll die zweite Note *gis* heißen, so steht die obige Notierung im Widerspruch zu der Regel, daß der Taktstrich zufällige Versetzungszeichen aufhebt. Allerdings könnte man mit Recht sagen, die zweite Note heißt *g*, denn der Taktstrich hebt das vorhergehende ♯ auf. Wenn aber theoretische Erwägungen oder Gehör aus dem Zusammenhange den sicheren Schluß ziehen lassen, daß *gis* gemeint ist, so muß zunächst energisch gegen eine Notenschrift Front gemacht werden, die zur Entzifferung solche Erwägungen braucht. Obiges Beispiel stellt nicht etwa eine ungewöhnliche Notierung dar, sondern das Fehlen des zweiten Versetzungszeichens beim Haltebogen über den Taktstrich ist schon beinahe Regel geworden. Der Regel über die Geltungsdauer der Versetzungszeichen ist also die Ausnahmeregel gegenübergesetzt worden, daß die Versetzungszeichen beim Haltebogen auch über den Taktstrich hinüber gelten bezw. für den ganzen nächsten Takt wirksam sind. Eine solche Ausnahmeregel könnte man sich zur Not gefallen lassen, wenn damit jeder Zweifel ausgeschlossen wäre. Die unerträgliche Vieldeutigkeit der Bogen verhindert aber nicht selten ein schnelles und sicheres Erkennen der Bedeutung des Bogens. U n z w e i d e u t i g sind daher nur folgende Notierungen:



Große Unklarheit verursachen auch die Meinungsverschiedenheiten über die Frage, ob nach vorgezeichnetem ♯ oder ♭ doppelte Erhöhungen bezw. Erniedrigungen (*fisis, heses* usw.) durch × bezw. ♭♭ oder durch ein einfaches ♯ bezw. ♭ oder durch ♮ × (♮ ♭♭) gefordert werden müssen, ebenso die Frage, ob × oder ♭♭ durch ein einfaches Auflösungszeichen ganz oder nur zur Hälfte widerrufen wird bezw. ob zur halben Widerrufung ♯ oder ♭ statt der ebenfalls üblichen ♮♯ (♮♭) und ♮♮♯ (♮♮♭) genügt.

Um wenigstens in dieser Beziehung Klarheit in den Wirrwarr der Anschauungen zu bringen, müßte endlich ganz energisch die Anerkennung und strenge Durchführung der folgenden Regel gefordert werden: „J e d e s V e r s e t z u n g s z e i c h e n b e z i e h t s i c h **nur** a u f d e n **Stammton** u n d d a s A u f l ö s u n g s z e i c h e n ♮ f o r d e r t u n t e r a l l e n U m s t ä n d e n d e n **Stammton**.“ ♮♮ oder ♮♭, ♮♯ oder gar ♮♮♯, ♮♮♭ sind dann überflüssig. Solange aber die Auffassungen verschieden sind bezw. solange keine allgemein gültigen Regeln über die Schreibweise aufgestellt sind, kann es nur e i n e Schreibweise geben, die keinerlei Umdeutung zuläßt, und das ist für die ganze Widerrufung von × bezw. ♭♭ leider nur ♮♮, und für die halbe Widerrufung nur ♮♮♯ bezw. ♮♮♭. Also d r e i Zeichen für e i n e n Ton! Diese Ungeheuerlichkeit ist aber nötig, um jedes Mißverständnis auszuschließen, d. h. um keine der verschiedenen Auffassungen im Zweifel zu lassen.

Alle überflüssigen Versetzungszeichen bedeuten ins Uebermaß gesteigerte Erinnerungszeichen und gerade deshalb statt der bezweckten Erleichterung nur Erschwerung des Lesens. Zum Teil könnte man sie allenfalls für den Fachmann gelten lassen, der bei Modulationen sofort in der betreffenden Tonart denkt und deshalb vielleicht besonders deutlich etwa an die Rückkehr zur vorgezeichneten Tonart gemahnt werden muß. Bei der modernen Musik, die ja das Tonalitätsgefühl meistens nicht aufkommen läßt, ist aber auch dieser Einwand hinfällig.

Das Ergebnis aus all diesen Beispielen ist die Feststellung der ebenso bedauerlichen wie beschämenden Tatsachen, daß wir bezüglich der Versetzungszeichen noch keine allgemein anerkannte gültige Rechtschreibweise haben, d i e j e d e a n d e r e N o t i e r u n g a l s **falsch** b r a n d m a r k t. Diesen geradezu unerträglichen Zustand hätten Komponisten und Verleger längst beseitigen müssen und können, nicht durch Umdruck der alten Musikalien, sondern durch die Verpflichtung, bei allen Neudrucken nur eine einheitliche Rechtschreibung durchzuführen und solche bei jedem Werk ausdrücklich erkennbar zu machen.

Zu dem Fehlen einer solchen Rechtschreibung kommen noch die unglücklichen r ä u m l i c h e n V e r h ä l t n i s s e der Versetzungszeichen. D i e H ö h e der Zeichen ♯ ♭ ♮ gestattet ein direktes Untereinandersetzen nur bei großen Intervallen, etwa von der Septime an aufwärts. Bei kleineren Intervallen müssen diese Zeichen also nebeneinander gesetzt werden. Dies und die unverhältnismäßige Ausdehnung der Zeichen im Vergleich zum Notenkopf hat besonders bei versetzten Secundenintervallen zur Folge, daß oft nur schwer zu erkennen ist, zu welcher Note das einzelne Zeichen gehört. Beispiel:



Außer dem erfordern ♯ und ♮ nicht weniger als vier Striche. Die räumlichen Eigenschaften der Versetzungszeichen mit Ausnahme von × verursachen also schwere Uebersichtlichkeit, sowie Zeit- und Raumverschwendung. Ist es nicht geradezu erstaunlich, daß die Musikwelt jahrhundertelang derartige Eigenschaften ruhig hingenommen hat und daß die wenigen Stimmen, die sich dagegen erhoben haben, fast unbeachtet geblieben sind?

Obwohl man angesichts dieser betrübenden Tatsache in Resignation verfallen könnte, möchte der Verfasser dieser Zeilen doch nicht versäumen, einen von ihm seit Jahren benützten und bewährten Ersatz für die Versetzungszeichen zu veröffentlichen, wenn's auch nur zu dem Zwecke wäre, diese Frage von neuem in den Vordergrund zu drängen und damit den Anstoß zur Stellungnahme der interessierten Kreise und vielleicht zu besseren Vorschlägen zu geben.

Das Bild der neuen Zeichen ist folgendes:

⁄ statt ♯, ∖ statt ♭, × statt ♮, ⫽ statt ♯♯, ⧵⧵ statt ♭♭.

Nachstehende Erklärung wird die Zweckmäßigkeit dieser Zeichen einleuchtend machen und etwaige Besorgnisse wegen Verwechselungen nehmen.

S t e i g e n d e r Strich ⁄ bedeutet s t e i g e n d e n Ton, also ♯; f a l l e n d e r Strich ∖ bedeutet f a l l e n d e n Ton, also ♭.

Zwei steigende Striche ⫽ bedeuten zweifache Erhöhung; zwei fallende Striche ⧵⧵ bedeuten zweifache Erniedrigung.

Die Richtung der Zeichen ist stets von links nach rechts, also im Sinne der Leserichtung. Ein quer durchstrichenes Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen × oder — wenn man will — zwei sich kreuzende Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen × heben einander auf und verlangen den Stammton.

Diese Ersatzzeichen weisen also an sich schon auf ihre Funktion hin und erfordern daher kaum ein Umlernen. Sie sind sehr einfach und schnell ausführbar und bedeuten einen wesentlichen Raumgewinn, sowie eine nicht geringe Verbesserung der Uebersichtlichkeit, denn keines der Zeichen überschreitet die Größe eines Notenkopfes bezw. die Höhe eines Notenraumes zwischen zwei Linien. Sie können daher untereinander und so dicht vor die Notenköpfe gesetzt werden, daß selbst bei versetzten Secunden ein Zweifel über die Zugehörigkeit kaum auftauchen kann. Einige Beispiele mögen den Unterschied zwischen den alten und neuen Zeichen zeigen[1]:



Die Raumverschwendung und wesentlich schwerere Lesbarkeit der alten Zeichen gegenüber den neuen ist unverkennbar. Auch die paarweise Anordnung der Vorzeichnungen ermöglicht raschere Uebersicht über die Anzahl.

(Fortsetzung folgt.)

„Das Tonsystem der Zukunft."

Von Prof. Dr. WILIBALD NAGEL.



Vor mir liegt eine kleine Schrift von *Rudolf Johndorff* mit dem oben stehenden Titel[2]. Ihn zieren allerdings die Gänsefüßchen der Ueberschrift dieses Aufsatzes nicht, wohl aber ist ihm ein Untertitel in schamhaft bergender Klammer beigegeben: „Die dichromatische Tonleiter." Es ist nicht unangebracht, auf den Inhalt der mit dem Titel 8 Seiten umfassenden Broschüre einzugehen. Die Gründe werden sich aus den folgenden Darlegungen ganz von selbst ergeben.

Der Titel — ich meine den ohne Gänsefüßchen — verspricht etwas. Er klingt wie ein in eine Formel gefaßtes Programm. Man möchte aus ihm schließen, Johndorff böte die Aussicht auf einen Weg, der mit Sicherheit eingeschlagen werden müsse und werde. Ganz so weit geht er wohl nicht, aber, sagen wir einmal, ungefähr so weit. Ob unsere Tondichter, soweit sie nicht Lehrer für Harmonie, Kontrapunkt und Komposition an Musikhochschulen sind, sich in Zukunft groß um theoretische Erörterungen kümmern, ob sie bewußt oder unbewußt nach „neuen" Tonsystemen greifen und glauben werden, mit dem Neuen nun auch schon etwas Dauerndes zu gewinnen, das vermag niemand zu sagen. Die Sache liegt heute so, daß von den führenden Meistern sich kaum ein einziger den modernen Ausdrucksmitteln insgesamt oder der einen oder anderen ihrer Erscheinungsformen völlig verschließt, daß diese Ausdrucksmittel aber den Einen, und zwar denen, die gedanklich selbständig arbeiten, sozusagen von selbst anfliegen und nicht, wie den Anderen, die immer nur das entdecken, was andere vor ihnen gefunden haben, um es dann gründlich und planmäßig ins Lange und Breite zu zerren: diese Anderen erblicken in solchen Neuigkeiten das ausschließliche Ziel ihrer Sehnsucht und ihrer Arbeit; sie sind unselbständige Naturen ohne kritische Anlage, aber meist mit unleugbarem Talente zum Tüfteln begabt, das ihnen im Geheimnisvollen, auch wenn es nur ein scheinbares ist, schon ein Tiefsinniges vor die suchende Seele zaubert. Darin liegt ja wohl der Grund, weshalb das allerverrückteste Zeug, das die größenwahnsinnige, um jeden Preis Moderne auf den Markt geworfen, so viel Beifall fand und findet: nur der wirklich und allseitig Gebildete, der in seinem Standpunkte durch Wissen und Können Gefestete, wagt sein Glaubensbekenntnis in ästhetischen Fragen offen auszusprechen, der Halbgebildete, also die geschlossene Mehrheit, nicht; er fürchtet, sich etwas zu vergeben, wenn er sich als Rückschrittler zu erkennen gäbe; er weiß, Beethovens, Wagners Zeitgenossen haben sich in ihren Urteilen über die beiden Meister oft gründlich geirrt und werden deshalb heute als bejammernswerte Tröpfe ausgeschrien. Solchem Schicksale möchte er selbst nicht verfallen. So geht er denn zu den Propheten der ars nova oder novissima und findet bald selbst einen Kreis, der sich um ihn als die erleuchtende Sonne dreht.

Neben diesen beiden gibt es eine dritte Gruppe. Sie ist augenblicklich noch klein, wächst aber ohne jeden Zweifel noch: das sind die Leute, die etwa ganz nette Melodien erfinden, sie in braver und herkömmlicher Weise harmonisieren, das auf einmal mit Angst und Schrecken bemerken und nun in ihre bis dahin anständige und unschuldige Musik einige Notenköpfe hineinmalen, die allerlei Kakophonien und sonstige Musikscherze ergeben, wobei sie besonders auf ihre gänzliche Verachtung des Quintenverbotes stolz zu sein pflegen. Nach vollbrachtem Werke wiegen sie sich im seligmachenden Bewußtsein, nun auch modern zu sein, und tragen doch alle Merkmale eines kurzsichtigen Philistertumes an sich.

Von einer vierten Gruppe, der der Salonkomponisten, kann hier abgesehen werden. Sie sind, glaube ich, in ihren harmonischen Reizmitteln erst bis zur Anwendung des übermäßigen Dreiklanges und einiger alterierter Akkorde gelangt, werden aber auch wohl in hundert Jahren noch nicht bis zur Ganztonleiter oder der Dichromatik vorgedrungen sein, da ihr Publikum aus Grundsatz und Ueberzeugung auf Musik-Wohlanständigkeit zu halten pflegt und Paprika höchstens in Verbindung mit einem Backhändl oder einem mehr oder weniger ungarischen Gulasch duldet.

Die Zahl der Künstler, die sich zur Moderne bekennen, ist auch in Deutschland im Wachsen. Trotz dem Kriege und allem, was vorschnelle Enthusiasten und Stimmungsmenschen von ihm für die Kunst erhofften. Sie machen also die zweite der oben charakterisierten Gruppen aus, jene Tonkünstler, die im bewußten Verneinen jedes Herkömmlichen und allgemein Ueblichen, in der Mißachtung jeder Regel und damit in der Proklamierung der schrankenlosen Selbstherrlichkeit des Künstlers (etwas, das sich wohl ausschließlich aus ihrer tatsächlichen eigenen künstlerischen Impotenz erklärt) das einzige Heil für die Kunst sehen und sich mit ihren künstlerischen Aeußerungen in eine Sphäre hinaufgeschraubt haben, in der ihnen nur Gleichstrebende folgen können, niemals aber das Heerdentier Mensch. Dieser auch dann nicht, wenn er seine zoologische Bezeichnung als homo sapiens mit Recht trägt.

Daß wesentliche Erscheinungen der Musik der Gegenwart ihren Anfängen nach nicht der deutschen Kunst erb- und eigentümlich angehören, braucht nicht abermals wieder nachgewiesen zu werden. Man braucht sie um ihres fremden Ursprunges willen nicht von vorneherein zu verwerfen. Was verdankt Deutschland nicht in seiner Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts Italien! Aber letzten Endes doch nur Anregungen (auch die Formen der Musik kann man dahin rechnen), die es dann selbständig entwickelte, mit seinem Geiste durchtränkte, zum Ausdrucke seines innersten Empfindens befähigte. Das aber vermag ich bei den deutschen Gegenwartskünstlern dieser Richtung nicht oder doch noch nicht zu erkennen, daß sie — ihren Taten nach — sich vom Auslande frei gemacht hätten: ihre Kunst zeigt noch ganz den verwaschenen, im Grunde genommen ganz charakterlosen Internationalismus, über den die Einsichtigen auch vor dem Kriege schon klagten.

In allen den Hilfsmitteln der sich modern nennenden Musik, der Ganztonleiter, der Verwendung von Vierteltönen, der Zurückschraubung tonaler Anschauung auf primitive Zeiten der Kunst liegt an sich nichts, das der Kunst der Töne das ersehnte Heil bringen könnte. Kein vernünftiger Mensch wird diese Hilfsmittel der Kunst überhaupt vorenthalten wissen wollen. Nur sollten sie nicht das ausschließliche Ziel des künstlerischen Schaffens sein. Wie gelangten die Tonkünstler zu ihnen? Der Weg läßt sich ganz kurz so angeben: als die breiten Formen der klassischen Vergangenheit sich mehr und mehr dehnten, der Sinn für die großen und geraden Linien schwand, als in der Zeit der Romantik neue Ideale des Lebens und der Kunst vor der suchenden Menschenseele auftauchten, da schärfte sich mehr und mehr der Blick für das Einzelne des Ausdruckes gleichzeitig mit der Erstarkung des Tonsinnes zur Wiedergabe äußerer Sinneseindrücke. Das Malerische ward ein wesentliches Ziel des Tonausdruckes. Und auch das Psychologische. Immer tiefer drang die Erkenntnis, daß der Musiker dem Innenleben seines hauptsächlichsten künstlerischen Vorwurfes, des Menschen, in ganz an-

[1] Die Klarheit der neuen Zeichen, für die entsprechende Typen noch fehlen, würde bei größerer Genauigkeit noch mehr in die Augen springen. Vor allem sollte bei Noten auf der Linie nicht bloß der Notenkopf, sondern auch das vorgesetzte Zeichen genau in der Mitte von der Notenlinie durchschnitten sein.

[2] Rudolf Johndorff. Das Tonsystem der Zukunft (Die dichromatische Tonleiter). Verlag Gelsdorf & Co., Berlin NW 7. 1914.

derer, in vertiefter Weise näher zu kommen suchen müsse. Die psychologische Erkenntnis der älteren Musiker drang nicht ins letzte Innere vor, sie zergliederte, sezierte nicht. Darauf richtete sich jetzt das Verlangen und so wurde der Musiker Seelenanalytiker und blieb es auch, als er die Neigungen zur Tonmalerei zu zügeln lernte, wenn nicht gar überwand. Das wurde sein Spezialistentum, und (wie jeder Spezialist) büßte der Musiker notwendigerweise dabei seinen ursprünglichen Sinn für die Ganzheit seiner Erscheinungswelt mehr oder weniger ein. Dem späteren Kulturhistoriker wird es vorbehalten sein, die gleiche Tatsache für alle übrigen Zweige geistiger Tätigkeit im Leben unserer Zeit festzustellen und vielleicht den Grund für diese unbestreitbare Tatsache aufzufinden.

Der vollkommene Modernist (ein Mattheson unter uns hätte längst ein Buch unter diesem Titel geschrieben), der jede Berührung mit dem profanum volgus musicum und seinen Ansichten und Neigungen für eine Entweihung der Kunst hält, schließt, wenn überhaupt, nun so: setzt das Seelenleben sich aus Tausenden von eng ineinander verschlungenen Empfindungsgliedern und Ketten zusammen, die ihrerseits sich in ihren feinsten Annäherungen und Uebergängen in einer kaum merkbaren Weise ineinander fügen, so muß der Musiker, will er neben den großen und sozusagen groben Zügen auch das feine und feinste Geäste des seelischen Lebens durch die Mittel seiner Kunst widerspiegeln, auch das Tonmaterial dazu zur Verfügung haben. Gewiß läßt sich das hören, obwohl sich auch z. B. das Bedenken dagegen äußern lassen würde, daß die Neu-Guinea-Neger, die Samoaner und die Zulukaffern, die Griechen usw. nicht zu vergessen, gleichfalls die ersehnten Vierteltöne u. a. m. kannten und teilweise noch kennen. Das Primitive und jedenfalls uns nicht von vorneherein Naheliegende dient dort zum Ausdruckshelfer einer Kunst, die, ästhetisch bewertet, unter allen Umständen einen niederen Rang behauptet, hier zur Darstellung des Verwickeltsten dienen soll. Allein diesen Einwand wollen wir fallen lassen. Und auch den andern möglichen: den allerfeinsten Verknüpfungen im Seelenleben kommen wir doch nicht auf den Grund. Auch hier starrt uns ein Ignorabimus entgegen wie auf naturwissenschaftlichem Gebiete: der Gesetze werden im Laufe der Jahrhunderte mehr und mehr gefunden, ihr Urgrund nicht. Außerdem sind Naturwissenschaft und Kunst verschiedene Dinge, so wenig diese auch in ihren Erscheinungsformen jener entraten kann. Also: die Sache an sich leuchtet ein; mit Vierteltönen, Ganztonleitern, Exotik, Kakophonie läßt sich in der Musik vieles machen, was ohne sie nicht möglich ist. So kann die musikalische Darstellung des Tetanus intermittens als zweiter Teil einer symphonischen Dichtung, deren ersten die Darstellung einer Schilddrüsen-Exstirpation bildet (wir waren schon auf dem Wege zu derlei Tonschöpfungen oder sind es vielleicht noch), schlechterdings wohl ohne Vierteltöne nicht gemacht werden. Ich sehe das ohne weiteres ein, frage mich aber doch, ob, allgemein gesprochen, das Verzwickteste in der Darlegung seelischer oder äußerer Vorgänge allein durch die neuen harmonischen Mittel gemacht werden könne? Im Ernste gesprochen: ist es nicht komisch und traurig zugleich, zu sehen, wie man nur mit einer neuen Tonalität, die so ganz neu gar nicht einmal ist, die auch musikalisch aus den Fugen geratene Gegenwart wieder einrenken zu können meint? Oder tut das Johndorff etwa nicht? Freilich. Er entwirft sein Tonsystem und schlägt, wenn auch nicht direkt, vor, nach ihm in Zukunft zu komponieren, weil dann die Sache eben von Grund aus anders werden würde. Derlei wäre an sich höchst gleichgültig und als Schrulle ruhig beiseite zu legen, erschiene die ganze Sache nicht als symptomatisch für unsere Musikzustände. Deshalb und weil die Dinge während des bisherigen Verlaufes des Krieges höchstens eine äußerliche Wendung genommen haben, sei auf einige Sätze Johndorffs hier noch im einzelnen eingegangen.

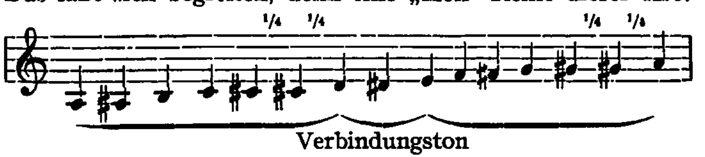
Johndorff nennt den Ausbau unseres Tonsystemes in melodischer, rhythmischer und harmonischer Beziehung nahezu vollendet, d. h. abgeschlossen. Schon das ist nicht richtig. Richtiger wäre es, darauf hinzuweisen, daß vieles davon verbraucht und abgegriffen ist. Aber eine weitere Entwickelung a priori zu leugnen, ist töricht und vermessen; nur darauf kommt es an, daß Tondichter mit neuen Gedanken erscheinen. Und es ist auch nicht richtig, zu sagen: „Die harmonischen Möglichkeiten sind erschöpft", obwohl ja, weil der Menschengeist dem Gesetze der Beharrung immer wieder unterliegt und wir ohne allerlei stehende Redewendungen auch in der Kunst nicht auskommen, etwas Wahres an dieser Angabe ist; dahin gehört die Schwierigkeit, wirklich neue Kadenzierungen zu bilden u. a. m. Man kann ganz ruhig sagen: der schaffende Künstler, der sich bei jedem Werke, jeder Wendung erst lang und breit fragt, ob das, was er ausspricht, auch neu ist, gehört nicht zu den wirklich schaffenden Geistern, nicht zu denen, denen ein Gott etwas zu sagen gab. Aber nun erklärt Johndorff weiter, und kein Mensch wird ihm das bestreiten: „Der Born der eigentlichen Erfindung fließt immer spärlicher." „Es ist ein Stillstand in der musikalischen Erfindung eingetreten." Ja und nun? Johndorff spricht das zwar nicht ausdrücklich aus, aber man muß es dem Zusammenhange seiner einleitenden Bemerkungen entnehmen: nun soll die Erfindungskraft unserer Tondichter durch die neue Klangwelt des dichromatischen Tonsystemes gestärkt werden. Mit Verlaub: wenn sich die Möglichkeit böte, statt der vorhandenen noch Dutzende heute gänzlich unbekannter Farben zu benützen, würde dieser Umstand an sich die Erfindungskraft der Maler steigern? Sicherlich nicht, er würde nur die Möglichkeit geben, das eine oder andere schärfer und in anderer Weise als bisher zu beleuchten, auf die Erfindung als solche aber ohne Einfluß bleiben. Ist die Erfindungskraft unserer Romandichter gewachsen, weil wir in unsere herrliche Sprache vom Geiste des internationalen Modernismus durchglühte Wörter wie tschartern oder mänätschen, von den kaum weniger Ekel erregenden Sportplatzausdrücken ganz abgesehen, aufgenommen haben?

Genau das gleiche ist mit Bezug auf die mögliche Erhöhung der Zahl verwendbarer Klänge zu sagen. Erhöhung der Zahl — d. h. Teilung der Klänge. Ein jeder Klang als durch so und so viele Schwingungen bedingt, ist an sich ein (sozusagen) absoluter; er steht aber auch in ganz bestimmten Verhältnissen zu seiner klanglichen Umwelt. Tritt eine Teilung in zwei Hälften ein, also die der Halbtöne in zwei Vierteltöne, so werden diese nach unseren geltenden tonalen Anschauungen nicht nur als absolute Werte betrachtet werden können. Aber wäre dem auch so: mit der Einführung von Vierteltönen hebt sich die Möglichkeit, insbesondere neue dissonierende Tonverbindungen zu finden, um ein bedeutendes; es wächst also die Erweiterung der Ausdrucksgrenzen oder, genauer ausgedrückt, es wird eine größere Möglichkeit geboten, Zwischenstufen des Empfindens, die mit den Mitteln unseres jetzt geltenden Tonsystemes nicht auszudrücken sind, in Töne umzusetzen. Das ist, rein theoretisch betrachtet, unanfechtbar. Wie sich die Dinge in der Praxis freilich ausnehmen würden, ist eine andere Sache. Schon in der jetzigen Musik ist manches einem normal veranlagten Menschen ja kaum mehr zugängig!

Johndorff will ein bestimmtes System aufstellen. Der Weg führt über die selbständige chromatische Tonleiter zum dichromatischen Systeme. Die chromatische Tonleiter ist ihm nur ein Torso — weil wir unter Tonleiter eine bestimmte Folge von größeren und kleineren Tonschritten, niemals aber eine Folge von gleichen Tonschritten verstehen. Eine kuriose Sache das! Mit dem, was Johndorff sagt, ist doch wirklich der Begriff der Tonleiter nicht erschöpft, der sich im wesentlichen neben der Anordnung der sogen. Ganz- und Halbtöne erst durch Feststellung der Stützpunkte der Leiter geben läßt. Nennt Johndorff weiter unsere diatonische Tonreihe in melodischer und rhythmischer Beziehung vollkommen und behauptet er im Anschlusse daran, die chromatische Skala besitze nicht eine einzige der für eine Tonleiter bezeichnenden Eigenschaften, so ist ein Grund dafür nicht aufzufinden, weil es sich bei ihr doch nur um eine Teilung der Zwischenstufen handelt, die melodischen und rhythmischen Stützpunkte aber doch zum mindesten nicht ausgeschaltet zu werden brauchen. Um nun zu seinem Tonsysteme zu gelangen, teilt Johndorff die chromatische Skala durch Einschiebung von je zwei Vierteltönen so ab, daß er für Dur und Moll diese Reihen bekommt:



Die Teilung von e—f und h—c wird also als etwas Ständiges gedacht, für Dur und Moll gleichmäßig Wiederkehrendes. Das läßt sich begreifen, denn eine „Moll"-Reihe dieser Art:



hätte ja nur eine versetzte dichromatische „Dur"-Skala hervorgerufen.

Weiter heißt es bei Johndorff: „Während die chromatische Molltonreihe sich nur durch ihre Schreibweise von der Durtonreihe unterscheidet und das musikalische Ohr keinen

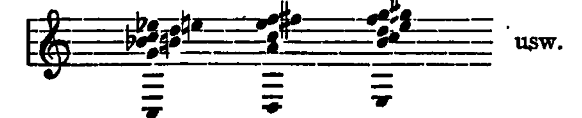
Unterschied findet, wird bei der dichromatischen Molltonleiter die charakteristische Mollklangfärbung deutlich wahrnehmbar. Da die dichromatische Tonleiter aus der diatonischen entstanden, und mit ihr die gleichen Eigenschaften teilt, so muß wiederum die chromatische Skala auf eine Tonreihe zurückzuführen sein, bei welcher der gleiche Fall eine Uebereinstimmung aller charakteristischen Eigenschaften eintrifft. Es ist dies die durch Rückbildung entstandene Ganztonreihe, die mit der chromatischen und der aus dieser gebildeten dichromatischen Tonreihe eine stammverwandte Gruppe von gleicher Wesenart bildet."

Ueber die falsche Auffassung des klanglichen Bildes der in Halbtöne gekleideten Mollskala braucht man kein Wort zu verlieren: die alltäglichste Praxis widerlegt diese Anschauung aufs allergründlichste. Aber weiter: aus der Diatonik wurde also die Dichromatik, aus der Ganztonreihe die Chromatik. Daß Dichromatik und Diatonik die gleichen Eigenschaften besitzen sollen, sehe ich nicht oder doch nur bis zu einem gewissen Grade ein: an die Stelle der Ganztreten die Halbtöne, an die Stelle der Halbtöne die Vierteltöne, d. h. also es tritt eine Vergrößerung der Zahl der Töne und gleichzeitig eine Verkleinerung der Werte ein. Die nächsten Folgerungen ziehe man selbst.

Johndorff erkennt also die dem gegenwärtigen Tonsetzergeschlechte mehr und mehr abhanden kommende Erfindungskraft an (zum Glücke gibt es freilich noch einige darunter, denen etwas einfällt) und glaubt, diesen Mangel dadurch beheben zu können, daß er die Möglichkeit neuer Klangbildungen steigert. Das ist sein Grundirrtum. Er schreitet damit einfach einer Weiterbildung der Kakophonie entgegen, die unser Musikschaffen sowieso schon zu viel bestimmt.

Die Musik ist von der Konsonanz, nachdem sie diesen Begriff sich durch theoretische Beobachtungen und Schlüsse erobert hatte, zur Dissonanz vorgeschritten; damit war erst ihre Entwickelung möglich, denn ein Werden, Sichentfalten, ein Hinstreben zu einem Ziele ist einem Tonsatze ohne Dissonanzen nicht möglich. Den Gang der Dissonanzverwendung in der Musik kennen wir: aus bescheidenen Anfängen ward die Dissonanz nach und nach zur Herrscherin, die noch bei Richard Wagner sich willig den Kunstgesetzen fügte, bei den Späteren ihnen aber mehr und mehr entwuchs. Das ist schon bei Strauß vereinzelt der Fall. Die poetische Idee verlangte es, wie man sagt. In einem weiteren Stadium ihrer Eigenentwickelung ward die Dissonanz aus einer relativen zu einer absoluten Kakophonie. Der Futurismus erklärte die Zufallsharmonien, die sich beim Einstimmen eines Orchesters durch Hinauf- oder Hinabziehen der Saiten usw. ergeben, für das klangliche Dorado der neuen Zukunftsmusik, schlug die Regeln, wo sie immer auftauchten, tot und erklärte allem Herkömmlichen den Krieg bis aufs Messer. Sein Ideal wurde das Geräusch, alles das, was musiktheoretisch nicht mehr meßbar ist. So weit geht Johndorff nicht, er bleibt unleugbar in geordneten Verhältnissen, will auf diese die zukünftige Kunst stellen. Er will auch nicht den einseitigen Kultus des Einzelklanges, wie er jetzt vielfach die Musiker bestimmt. Mag man seine Vorschläge theoretisch vielleicht ein Abwenden vom extravagantesten Ziele des Futurismus zu nennen geneigt sein, so ist es doch praktisch ein Hinarbeiten zu diesem. Für das Ohr des Menschen gibt es engere Grenzen als für den Intellekt. Das, was uns die moderne Kunst so häufig bietet und das, dem Johndorff entgegenstrebt, ist, mag es Verstandestätigkeit auch begreifen können, vor dem Ohre nichts weiter als Diskordanz, als Geräusch Wie es Musiker gibt, die danach trachten, den Bau einer „Melodie" völlig den sprachlichen Gesetzen entsprechend zu gestalten und nach den Interpunktionszeichen der sprachlichen Gliederung entsprechenden Musikwerten zu suchen (wodurch selbstverständlich die Eigengesetze der Musik ausgeschaltet werden und diese in spanische Stiefel eingeschnürt erscheinen muß), so gibt es auch Musiker, wie wir sehen, die behaupten, daß alles das, was sich theoretisch erklären lasse, auch praktisch noch nutzbar sein müsse. Das ist, so verzwickt es auch erscheinen möge, doch gleichfalls ein Zurückgreifen auf einen primitiven Zustand. Stelle ich die Töne einer Skala in der Anordnung eines Pseudoakkordes zusammen, so erkennt der Verstand diese Tatsache an, das Ohr aber sträubt sich gegen sie, wenn derlei Kombinationen nicht etwa bloß Zufälligkeiten sind, und lehnt sie ab, weil es sie mit seinen natürlichen Mitteln nicht messen, nicht begreifen kann. Letzten Endes aber gehört doch eine jede Kunst zu ihrem natürlichen Organe.

Sehen wir einmal solche Pseudo-Akkorde an:


usw.

Auch selbst wenn der prüfende Verstand dieses ekelhafte Tongemengsel in seinen Einzelheiten leicht zu erkennen vermag, schon den Verwandtschaftsgrad zu erkennen, in den sie sich, falls man die Töne gruppenweise ordnet, gliedern, ist schwer. Und wie sollte da je das Ohr mitkommen, das Ohr, aus dem die Eindrücke so rasch wieder verschwinden! Und derlei Klänge würden sich, falls Theorien wie die Johndorffs je Eingang finden sollten, tausendfach verdoppeln. Das gäbe eine Musik gegen jede Natur, gegen jedes Allgemeinempfinden. Nicht wenn einzelne solcher Klangmischungen zu besonderer Charakteristik in dramatischen Werken oder solchen der Programmkunst verwendet, aber wohl, wenn sie prinzipiell in der reinen Instrumentalmusik benützt würden. Hier wäre der Anspruch auf künstlerische Geltung von vorneherein unmöglich, da ein Kunstwerk niemals und unter keinen Umständen allein vom Verstande begriffen werden kann.

Die Dichromatik Johndorffs in die praktische Musik aufnehmen, heißt die Konfusion in der Musik abermals vergrößern, heißt planmäßig an der Ausarbeitung des Geräuschwesens arbeiten, nicht aber, die Erfindungskraft der Tonsetzer stärken. Das tun andere Faktoren, die außerhalb der theoretischen Erwägung liegen.

Vor einem weiteren Umsichgreifen der Diskordanzen bewahre uns der gute Geist der Musik. Noch haben wir ältere Meister der Töne, die uns, ohne irgendwie Rückschrittler zu sein, große und erhebende Gedanken in überzeugender Form mitteilen und auch unter den noch nicht allgemein Anerkannten sind Köpfe von hoher Bedeutung. Neben ihnen stehen jüngere Künstler, auf deren Wirken wir hoffen können. Ihnen sollte die spekulative Kunstbetrachtung nicht mit allerlei Vorschlägen, in welchem Tonsysteme komponiert werden solle, kommen. Auf diesen Künstlern ruht die Weiterentwickelung der Musik, nicht auf denen, die, weil sie nichts Eigenes zu geben haben, nach allerlei verzweifelten Rettungsmitteln für sich selbst greifen, sich ein verrücktes Aushängeschild vor die Kompositionsbude hängen, sich in bunte Lappen kleiden und auf diese Weise ihr Publikum finden. Es sind dies Vertreter eines Musik-Hochstaplertumes, das sich leider in der Gegenwart immer noch breit machen darf. Wie das soziale Hochstaplertum täuscht es Dinge vor, die nicht vorhanden sind. Die Unbildung und die schlimmere Halbbildung eines nicht kleinen Teiles der Kunstrichter erblickt in jeder geheimnisvoll tuenden Musikgebärde solcher Leute schon Tiefsinn und posaunt ihre Weisheit aus. Die arme Kunst aber leidet immer bitterere Not, bis einmal ein frischer Wind alles Kunstspekulantentum über den Haufen blasen wird.

Erinnerung.

Ist ein Gedenken in mir an jene Tage,
da wir, unfaßlicher Schönheit trunken,
vor Meister Bruckner aufs Knie gesunken,
im Herzen ein Echo von Liebe und Klage,
unsäglicher Sehnsucht und himmlischem Ringen,
von wilden Stürmen und Opferbringen.
Das wühlte, und griff in alle Tiefen,
da ungebändigte Kräfte schliefen,
die sich verzehrend ins Blut ergossen.
Die Zeit ist um. Wir haben genossen.

Nun ist die Welt eine Totenhalle
und unklar, irr, mit gedämpftem Schalle
ist ein Singen trauriger Threnodien,
die schmerzhaft, zitternd die Luft durchziehen.
Und das Lied, das grausige Lied vom Krieg,
ist allen Geschehens letzte Musik.

O, einmal noch, wie einst im Dunkeln,
wenn spielende Lichter in Träumen funkeln,
die Augen, die müden Augen schließen
und Meister Anton Bruckner genießen!

Und dann — und wird mir auch viel genommen —
dann mag das Große, das Schreckliche kommen,
dann wird als ein letztes, heiliges Singen
die Fünfte im brechenden Herzen klingen.

Hans Wagner (im Felde).

Richard Wintzer.

Autobiographische Skizze.

Die Schriftleitung der „Neuen Musik-Zeitung" richtete die liebenswürdige Aufforderung an mich, ihr anläßlich meines 50. Geburtstages einen kurzen Abriß meines Lebens und Strebens zur Verfügung zu stellen. Ich komme dieser freundlichen Anregung gern nach und will versuchen, einen Ueberblick über die — wie ich hoffe — erst erste Hälfte meines Lebens zu geben.

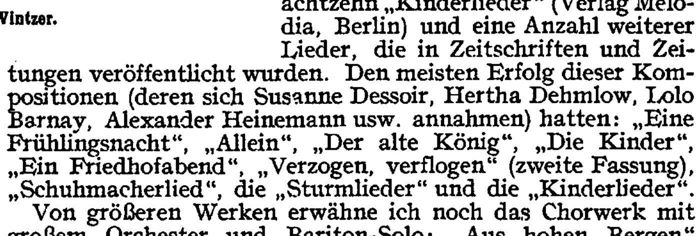
Am 9. März 1866 wurde dem Pastor Wilhelm Wintzer in Nauendorf bei Halle a. S. und seiner Ehefrau Agnes geb. v. Kreckwitz (Enkelin der Freiheitsheldin Rosalie v. Bonin) ein Sohn geboren, den sie Wilhelm Karl Richard nannten. Die Identität zwischen diesem Knaben und mir steht außer Zweifel. Wenn er sich musikalisch nennen darf, so hat er es seinen Eltern zu danken, denen beiden diese hohe Kunst Lebenselement war. Zunächst freilich schien die Vererbung zeichnerischen Talentes vom Großvater her ihn von seiner Bestimmung abzubringen. Denn, nachdem er mehrere Jahre hindurch auf der lateinischen Hauptschule der Franckeschen Stiftungen zu Halle versucht hatte zu begreifen, daß der „gemütreiche" Drill einer Anzahl trockener Schulmänner den Inhalt des Lebens bedeuten könne, ging er nach Leipzig, um auf der dortigen Kunstakademie Malerei zu „lernen". „Mein Leipzig lob' ich mir" — denn es wurde mir zum Glück! Zum erstenmal tat sich eine neue Welt vor mir auf, deren Existenz ich kaum geahnt hatte. Diese Welt hieß: Richard Wagner! Wie oft ich das neue Stadttheater besuchte, ich weiß es nicht mehr; aber das weiß ich: siebzehnmal im Laufe von zwei Jahren hörte ich den „Lohengrin"! Aber es war eine köstliche Zeit; der junge Nikisch am Dirigentenpult (Gustav Mahler war zweiter Kapellmeister) begeisterte schon damals uns junge Menschen, wie er es später tat und noch heute tut. Das Akademiestudium gedieh dabei nicht ganz nach Wunsch, ward aber desto intensiver fortgesetzt auf der Berliner Akademie, die ich bis 1888 besuchte, und wo Paul Thumann, Otto Brausewetter und Franz Skarbina meine Hauptlehrer waren. Trotz des Erfolges meiner Studien aber rumorte die Musik in mir und wollte durchaus aus ihrer Enge heraus, sich eine Grundlage zur Existenz zu schaffen. Aber woher das Geld zum Studium nehmen? Meines Vaters Mittel waren erschöpft. Kurz entschlossen setzte ich mich hin und schrieb einen Brief an die Frau Prinzessin Friedrich Carl von Preußen, von der ich gehört hatte, daß sie musikalisch sei. Den Inhalt des Briefes kann man sich natürlich denken. Ich legte ihm außerdem vier schon damals gedruckte Lieder von mir bei, auf deren Wirkung ich fest vertraute. Und als ich dann weiter nach Gönnern suchte — ich entsinne mich deutlich einer solchen Wanderung außerhalb Berlins, als alle Glocken der Umgebung um den Tod Kaiser Wilhelms I. klagten und mich recht schwermütig machten — war die Antwort schon unterwegs: ich bekam freien Unterricht auf der Königl. Hochschule für Musik und noch ein kleines Stipendium dazu. Das hatte die gütige Prinzessin bewirkt — und ich war glücklich. Weniger glücklich machten mich die zwei Jahre Studium auf der Hochschule, obwohl ich dort eine ganze Menge gelernt habe. Bargiel, mein Hauptlehrer, schien mir allzu pedantisch, und über den antiwagnerischen Geist, der dort herrschte und oft in geradezu komische Situationen ausartete, könnte man ein Kapitel für sich schreiben. Decken wir diese Grube zu.



Richard Wintzer.

Kurz vorher hatte das Schicksal mich mit keinem Geringeren als Robert Franz zusammengeführt, der mich künstlerisch ungemein förderte und mit dem ich in so vielem Hohen und Edlen übereinstimmte. Die fünf Jahre — kurz vor seinem Tode, in denen ich mit ihm verkehren durfte, rechne ich zu den inhaltreichsten meines Lebens, und als er 1892 starb, glaubte ich einen zweiten Vater verloren zu haben. Er hatte noch meine ersten Lieder gesehen und mich ermutigt, zu studieren und zu schaffen. Ich begann denn auch eine beträchtliche Fruchtbarkeit zu entfalten. Lieder, Klavierstücke, Orchestersachen entstanden, vor allem aber ein großes, dreiaktiges dramatisches Mysterium: „Die Willis", zu dem ich auch die Dichtung verfaßte. Manches davon wurde auch aufgeführt, so die Einleitung des dritten Aktes dieser Oper, eine Ouvertüre „Liebesfrühling", ein „Adagio" für Orchester, sowie verschiedene Lieder. Zwischendurch gab ich Musikstunden, schrieb Aufsätze über Musik und bildende Kunst und illustrierte nebenbei. Auch in der N. M.-Z. erschienen damals Aufsätze von mir über Richard Wagner, Robert Franz, Lilli Lehmann usw., ebenso das später bei Kahnt herausgekommene „Lied des Harfenmädchens". Im Jahre 1897 verheiratete ich mich mit meiner mir heute wie damals teuren Lebensgefährtin, der ich vieles zu danken habe. Zwei geliebte Kinder: ein keckes Mädel und ein deutscher Junge vervollkommnen unser Glück. In demselben Jahre trat ich auch als Mitarbeiter in ein großes Berliner Verlagshaus ein, in dem ich heute noch tätig bin.

Alle bisher angeführten Kompositionen, mit Ausnahme vielleicht eines Teiles der „Willis", achte ich für nichts und bin froh, sie in verborgenem Schrein fest verschlossen zu wissen. Kein Freundesauge soll darauf fallen und mir daraufhin die teuer erworbene Freundschaft kündigen. Was ich heute noch anerkenne (ob es die Welt tut, ist eine andere Frage), möchte ich in folgendem festlegen: zunächst meine Oper: „Marienkind" (Dichtung nach Grimms Märchen), deren Uraufführung 1905 im Stadttheater zu Halle erfolgreich stattfand. Trotzdem — da Halle eben keine Premieren-Stadt ist — erschien sie auf anderen Bühnen nicht. Im Konzertsaal gelangten indes öfter Stücke daraus zur Aufführung. Das Schicksal spielte oft genug Fangball mit mir, so auch hier: Felix Mottl wollte die Oper in München aufführen; leider starb dieser große Künstler — und die Hoffnung war vergebens gewesen. Ein großes englisches Opern-Unternehmen hatte das Werk dann für London und eine Reihe anderer englischer Städte erworben — der Plan aber ward nicht verwirklicht. Der Nauendorfer Knabe jedoch ließ sich nicht unterkriegen. Es entstanden nacheinander: „Zwanzig Lieder und Gesänge" (von denen ich etwa zwölf noch heute gelten lasse), „Fünf ernste Gesänge", „Drei heitere Lieder", „Vier Lieder", „Sieben Sturmlieder", sämtlich bei Bote & Bock, Berlin, erschienen; ferner „Drei Lieder" (C. F. Kahnt, Leipzig); „Zehn Volkslieder", „Zwei kleine Präludien und Fugen", „Drei Lieder" (P. Pabst, Leipzig); „Vier Klavierstücke für die reifere Jugend" (Breitkopf & Härtel); achtzehn „Kinderlieder" (Verlag Melodia, Berlin) und eine Anzahl weiterer Lieder, die in Zeitschriften und Zeitungen veröffentlicht wurden. Den meisten Erfolg dieser Kompositionen (deren sich Susanne Dessoir, Hertha Dehmlow, Lolo Barnay, Alexander Heinemann usw. annahmen) hatten: „Eine Frühlingsnacht", „Allein", „Der alte König", „Die Kinder", „Ein Friedhofabend", „Verzogen, verflogen" (zweite Fassung), „Schuhmacherlied", die „Sturmlieder" und die „Kinderlieder".



Von größeren Werken erwähne ich noch das Chorwerk mit großem Orchester und Bariton-Solo: „Aus hohen Bergen" (nach Fr. Nietzsche), das noch der Aufführung harrt; und an schriftstellerischen Arbeiten ein Schauspiel „Kämpfer" (Szenen aus dem Künstlerleben) und „Menschen von anderm Schlage, ein Buch für Kämpfer und Freie", in dem ich alles das niedergelegt habe, was ich weder als Musiker noch als Maler auszusprechen vermochte. Der ziemlich beträchtliche literarische Erfolg dieses zweibändigen Werkes (bei Otto Wigand, Leipzig) hatte übrigens meinem Drange recht gegeben: nun bin ich wahrhaft frei, um mich ganz meiner neuesten Arbeit, der dreiaktigen Oper (nebst einem Vorspiel) „Salas y Gomez" hinzugeben, die bis auf die Vollendung der Instrumentation fertig vorliegt. Von ihr erhoffe ich meine künstlerische Zukunft. Doch wie mit des Geschickes Mächten kein ew'ger Bund zu flechten ist, so noch weniger mit den Theaterdirektoren. Wird mir als Deutschem das Glück blühen, von einem dieser Gewaltigen erhört zu werden? Man prophezeit ja jetzt immer so schön, alles würde anders, jetzt kämen die deutschen Künstler zu Worte! Hoffen wir's. Und naht die Erfüllung nicht — so lege ich „Salas y Gomez" zu den „Akten". Das Schönste war doch eben die Schaffenszeit selbst — in ihr fand man sein Genüge. Und nun weiter, mutig hinweg über die Schwelle der zweiten Hälfte meines Lebens!

Und im März 1966 sprechen wir uns wieder.

Max Oberleithner: „La Vallière“.

Oper in fünf Bildern.

Text von BRUNO WARDEN und J. M. WELLEMINSKY.

Uraufführung in Brünn am 28. Februar 1916.



Nach *„Aphrodite“*, die 1912 an der Wiener Hofoper ihre Uraufführung erlebte und in der verflossenen Spielzeit auf unserer Bühne wiedererweckt wurde, bescherte man uns nun auch das neueste Werk Oberleithners. *„La Vallière“* ist ebenso wie *„Aphrodite“* eine „Staroper“ und als solche bei einer geeigneten Besetzung der Hauptrolle eines äußeren Erfolges sicher. Dagegen sind die Fehler des Buches und der Musik so schwerwiegende, daß es jedem, der von einer Oper eine Auslösung innerer Beziehungen zu dem Dargestellten erwartet, unmöglich wird, sich von der Aufführungsnotwendigkeit eines solchen Werkes überzeugen zu lassen.

Die Autoren des Buches liefern einfach fünf Bilder aus dem Leben der La Vallière, ohne auch nur eine psychologische und dramatische Verknüpfung zu versuchen. Jedes Bild für sich ist eine Zustandsschilderung, flächenhaft — das Ganze bloß auf die Wirkung von Stimmungskontrasten gestellt; die Momente der Handlung liegen nebelhaft im Hintergrunde, ohne plastisch vorgeführt zu werden. Aeußerlichkeiten, oft erlebte Bühnenillusionen und ein Uebermaß an Farben- und Dekorationsaufwand sollen die Armut an dramatischem Bühnengeschehen und den stetig drohenden Auseinanderfall des Gerüstes der Oper verschleiern. Neben der Rolle der La Vallière versinken alle Personen der Oper in schemenhafter Unpersönlichkeit; kaum daß Ludwig XIV., der keine so nebensächliche Rolle spielt, mit einigen charakterisierenden Retuschen bedacht wird, die schließlich doch nur als Pose wirken. — Neben dick aufgetragenen Kinoeffekten, die teils auf Silhouettenwirkung, teils auf Beleuchtungskunststücke angewiesen sind — wie das ganze dritte Bild (im Kloster von Saint-Marie) —, finden sich Szenen — wie das Fest im Palais Royal —, die in ihrer Verknüpfung geradezu naiv wirken. Dieses Bild bekommt sein spezifisches ästhetisches Gepräge überdies durch ein artiges Epigramm, das durch mehrmalige Wiederholung zu eindringlichster Wirkung gebracht wird:

„Die Herzogin von La Vallière
Ist — ach! — kein zartes Veilchen mehr,
Der König liebte sie einst sehr,
Wenn's heute noch so wär'!“

Das Schlußbild der Oper — im Boudoir der Herzogin von La Vallière — klingt in bewährter Sentimentalität und Resignation aus, für welche die Textdichter wohl ihr Vorbild im Buche zu „Madame Butterfly“ gefunden haben dürften.

An der Kino- und Kolportageromantechnik des Librettos ist auch der Komponist gescheitert. Bei richtiger dramatischer Behandlung des Stoffes hätten sich Gelegenheiten zu breiterer musikalischer Diktion und farbenreicher Charakteristik ergeben müssen. So wird der Komponist einzig vor die undankbare Aufgabe uferlosen Milieumusizierens gestellt, immer und immer wieder gezwungen, den Gegensatz zwischen dem wurmstichigen Hofleben und der reinen Persönlichkeit der Louise von La Vallière mit ihrer schwärmerischen Liebe zum König musikalisch zu illustrieren. Ruhelos tastend sucht er nach einem geeigneten Stil, ohne seine eigene Sprache finden zu können. Und es ist tragisch, daß er nicht einmal für den Gefühlsinhalt der Titelrolle — der einzigen interessierenden der Oper — einen befriedigenden Ausdruck findet. Ohne mit Absicht auf Suche nach thematischen Anklängen auszugehen, wird man durch die quälende Unrast der musikalischen Gedanken unwillkürlich angeregt, sich über die aufdringlichen Stilschwankungen und das unvermittelte Nebeneinander verschiedenartigster Gefühlsausdrucksformen klar zu werden. Kaum daß in einigen kurzen Sätzen entschiedenere Ton- und Akkordfolgen eine persönliche Note des Komponisten hindurchschimmern lassen — im übrigen bietet er ein Mosaik ganz unvereinbarer thematischer Bruchstücke von Richard Strauß, Umberto Giordano, Puccini, Gounod, Wagner u. a. in stetigem Wechsel. In einem der relativen Höhepunkte der „Handlung“ — dem begeisterten Zwiegesang der La Vallière und des Königs im dritten Bilde: „Die Sonne geht uns strahlend auf, sie wird den Weg mit Licht uns kränzen . . .“ — verfällt sein Melos sogar in bedenklich triviale Anklänge an den Sang von „Rinaldo“.

Diese sich schon beim Studium des Klavierauszuges klar erschließenden Mängel werden in der orchestralen Durchführung keineswegs gemildert — im Gegenteil sogar zu größerer Eindringlichkeit erhoben: dasselbe Fehlen jedweder Plastik, dazu glanzlose Farben und eine unerfreuliche Ziellosigkeit in der Wahl des Kolorites.

Der, bei unseren sonstigen nicht sonderlich erfreulichen Opernverhältnissen, nicht sehr hoch einzuschätzende Publikumserfolg war in erster Linie den Inszenierungskünsten des Oberspielleiters der Wiener Hofoper Herrn *Wilhelm v. Wymetal* und den prächtigen Dekorationen des Hoftheatermalers *Brioschi* zu danken. Herr Kapellmeister *Hans Mohn*, der alle nur irgendwo in der Partitur schlummernden Werte mit sicherer Hand hervorholte, hat mit dem Studium des Werkes, das insbesondere auch dem Chor große und nicht übermäßig dankbare Aufgaben stellt, vollste Anerkennung verdienende Arbeit geleistet. In der Titelrolle glänzte Frau *Marie Jeritza*, die geschätzte Künstlerin der Wiener Hofoper, und brachte es mit der Fülle ihrer gesanglichen und darstellerischen Kunst zuwege, vieles des Unwahrscheinlichen und Peinlichen vergessen zu machen.

Wenn trotz der inneren Haltlosigkeit des Werkes manche Faktoren seine Uraufführung, über eine vorurteilsfreie kritische Wertung hinweg, zu einem künstlerischen Sensationserfolg aufzubauschen versuchen, genügt ein flüchtiges Durchblättern des Klavierauszuges, um ein richtiges Bild des Kunstwertes zu geben. Entschieden muß man aber dagegen Stellung nehmen, daß jung-österreichische Künstler — wie *Franz Schreker, Julius Bittner, J. G. Mraczek, Alexander v. Zemlinsky* — die ihrer Bedeutung gebührende Würdigung an jenen Stätten nicht finden können, die einer „La Vallière“ offene Arme bieten und so eine Repräsentanz für unser Kunstschaffen aufstellen, die weit unter seinem Mittelwerte liegt.

Professor **Robert Frieb.**

„Die Stumme von Gerona.“

Oper in einem Akt

von ANTON EBERHARDT und Dr. G. WEINBERG.

Uraufführung in Koblenz am 3. März 1916.



Der rührige Leiter des hiesigen Theaters, Direktor Dr. *Meinecke*, unter dessen künstlerischer Pflege besonders die Oper in den letzten Jahren einen recht erfreulichen Aufschwung genommen hat, beschenkte uns am Ende der Winterspielzeit noch mit einer Uraufführung. Leider wurden die Erwartungen nicht erfüllt. Es lag das nicht an der Theaterleitung, die das Werk mit Sorgfalt einstudiert hatte. Wie so viele Opern, so scheitert auch „Die Stumme von Gerona“ an der Unzulänglichkeit des Textes, den Dr. Weinberg verfaßt hat. Die Handlung, die in einem Pyrenäendorf an der spanischen Grenze spielt, und ein altbekanntes Schmugglermotiv aufgreift, läßt die notwendigsten inneren Zusammenhänge vermissen, die schließlich erforderlich sind, um die psychologisch dramatische Entwickelung für den Zuhörer einigermaßen glaubhaft zu machen. Aeußere Geschehnisse werden willkürlich aneinandergereiht, die keine Idee verinnerlicht, an der sich der tondichterische Wille hätte intuitiv entzünden können. Der Gang der Handlung ist kurz folgender:

Berton, ein reicher Pächter, liebt die junge Bäuerin Cleo, die aber für den Schmuggler Joel in Liebe entbrannt ist, dessen Kühnheit ihr Herz mit Bewunderung erfüllt. Dem Pächter gelingt es, die kokette Dorfschöne zum Besuch des Schnitterfestes zu überreden und mit ihm zu tanzen. Als Joel davon hört, kommt es zu einer leidenschaftlichen Auseinandersetzung mit seiner Geliebten, und in seiner Verzweiflung will er sich lieber den Häschern stellen, als ihre Treulosigkeit überleben. Da bricht Cleos Liebe stürmisch hervor, und mit den Worten: „Zwar reizt's mich, sein Weib (Berton ist gemeint) zu werden, aber lieben kann ich nur dich!“ sinkt sie erglühend an Joels Brust. Die Liebenden werden von Berton überrascht, und die beiden Nebenbuhler beschließen (wer denkt da nicht an Carmen), ihre Sache im Zweikampf abends am Waldrand von Gerona auszutragen. Eleni, die Stumme, die eine heimliche treue Liebe zu Berton im Herzen trägt, will ihn von diesem Kampfe zurückhalten. Die Seelennot entlockt ihr das Bekenntnis ihrer Liebe. Denn sie ist in Wahrheit n i e m a l s stumm gewesen, sondern das Gelübde einer geheimnisvollen Sekte hat ihr aus noch geheimnisvolleren Gründen Schweigen auferlegt. Die Motivierung dieses ganzen Herganges ist so unklar und unwahrscheinlich, so künstlich zurechtgemacht, daß der Zuhörer mit und ohne Textbuch eine befriedigende Deutung nicht finden wird. Berton erkennt mit einem Male, daß er eigentlich immer schon Eleni geliebt hat und fühlt, daß die Leidenschaft für Cleo ein Irrtum war. Als er nach einer innigen Aussprache mit Eleni trotzdem zum Kampfplatz aufbrechen will, kracht plötzlich ein Schuß, und der Schmuggler wankt tödlich getroffen auf die Bühne, während gleichsam als „dei“ ex machina zwei Zollwächter mit rauchenden Flinten auf der Bildfläche erscheinen.

Ein stärkerer Komponist als Eberhardt hätte vielleicht den Gestalten auf der Bühne etwas Blut und Leben einhauchen können. Aber der Musik fehlt — wenigstens in diesem Werke — die tonschöpferische Gestaltungskraft völlig Die in ziemlich modernem Stil gehaltene Komposition, die schon vor einer Reihe von Jahren entstanden ist, und die in der Ouvertüre, in einigen Duetten und in der Erzählung Elenis einzelne hübsche Melodiensätze aufweist und sich auch sonst auf eigenem Boden zu halten versucht, ist in ihrer motivischen Bildung undurchsichtig und verschwommen. Ein geistreicher musikalischer Einfall blitzt wohl manchmal auf, aber Eberhardt vermag ihn niemals weiter auszuspinnen. Eine dramatische Steigerung bricht er oft unvermittelt ab, die Instrumentengruppen werden streckenweise monoton geführt und die Orchestrierung ist nicht immer geschickt. Es fehlt ihr vor allem die organische Einheit. Die Mittelstimmen, die ziemlich dünn und unregelmäßig gesät sind, vermögen das Klangbild nicht genügend zu färben. Dagegen ist der Harfe eine ziemlich umfangreiche Rolle zugewiesen, die aber über den Mangel an melodischer Erfindung nicht hinwegtäuschen kann. Der Komponist hat sich übrigens mit seiner Oper „Der Halling", die im Verlag Julius Feuchtinger (Stuttgart) erschien vor 15 Jahren einen hübschen Erfolg geholt. Es war für den Dirigenten und die Darsteller nicht leicht, das Werk dem Publikum nahe zu bringen. Daß es mit freundlichem Beifall aufgenommen wurde, der den Orchesterleiter und die Schauspieler auf die Bühne rief, spricht nur für die Mühe, die man auf die Aufführung verwendet hatte. Direktor Dr. Meinecke, der das Orchester mit Umsicht führte, prägte die Tonsprache der Partitur in allen ihren charakteristischen Einzelheiten aus und schuf in dynamischer und rhythmischer Beziehung ein klangästhetisches Ganzes. Die Darsteller hatten mit den von den Orchestermotiven unabhängigen Gesangspartien einen ziemlich schweren Stand. Frl. Else Fuchs, unsere jugendlich-dramatische Sängerin, der die undankbare Rolle der „Stummen von Gerona" nicht besonders zu liegen schien, konnte ihr schönes metallreiches Organ nicht zur vollen Geltung bringen. Stimmlich hätte sie ihre Aufgabe etwas kraftvoller anlegen dürfen. Herr Max Roth spielte den Pächter etwas zu schwerfällig. Der innere Konflikt kam nicht scharf genug zum Ausdruck. Dafür entschädigte sein prachtvolles baritonales Material. Frl. Emma Denner versagte stimmlich zum großen Teil. Sie nahm die tragischen Momente zu oberflächlich. Cleos Mutter (Mia Norwig) zeichnete sich durch eine angenehme Eindringlichkeit in Spiel und Gesang aus. Herr Heinz Edeler als Schmuggler hatte sich am natürlichsten in seine Rolle eingelebt. Sie ist auch die einzige, die in der Instrumentierung des Werkes klar zum Ausdruck kommt. Die Regie unter Herrn Dodl tat, abgesehen von dem Erntereigen, ihre Schuldigkeit, hätte aber das Bühnenbild in der Perspektive etwas weiter anlegen können.

Dr. A. Krüger.

„Die toten Augen."

Dichtung von HANNS HEINZ EWERS und MARC HENRY.
Musik von EUGEN d'ALBERT.

Uraufführung in der Dresdener Hofoper am 5. März.

Der große, den Fachgenossen heute noch unbegreifliche (? D. Schriftl.) Erfolg des Tiefland hat Eugen d'Albert, wie es scheint, ganz dem Verismus in die Arme getrieben. Auch die beiden nächsten Bühnenwerke stehen jenseits des Musiklustspieles, für das einst der Tondichter mit „Flauto Solo" und vor allem mit der „Abreise" den Befähigungsnachweis hinreichend erbracht hat. Schade! —

Das Textbuch der toten Augen nimmt beim Lesen durch die tönenden Worte und die blumenreiche Sprache gefangen. Trotzdem zählt es zu den psychologisch-untiefsten Gebilden, die aus der Zeit vor dem Kriege stammen.

Die Handlung vollzieht sich an jenem Palmsonntag, an dem Jesus von Nazareth in Jerusalem einzieht. Die schöne, blinde Griechin Myrtokle, die ihren mißgestalteten Gatten Arcesius durch die inneren Augen rührend selbstloser Liebe auch äußerlich als den vollkommensten Menschen sieht, erhält durch Jesus das Licht der Augen. Alle Figuren um sie herum sind Schemen, besonders der Hauptmann Galba, den Arcesius erwürgt, weil Myrtokle diesen schönen Menschen für ihren Gatten hält, als sie sehend wird. Warum? Wieso? Kommt man mit logischen Begründungsfragen, schon stürzt das dramatische Gebäude. Selbst das Hereinziehen der Christuslegende ist den Autoren nur Mittel zum Zweck, der geschickt ausgenützt wird. Möglich, daß die Verfasser Hohes und Erhabenes gewollt haben. Was sie erreichten war nur ein Schaustück, das in den letzten Szenen Kino-Einschlag zeigt.

Eugen d'Albert ist als Komponist Eklektiker, kein Entdecker. Musikalisches Neuland wird man von ihm nicht erwarten. Vermöge seines großen Könnens und seiner orchestralen Meisterschaft bleibt er jedoch davor bewahrt, Kapellmeistermusik im landläufigen Sinne zu schreiben. D'Albert arbeitet motivisch, er weiß seine Themen zu wählen und verwendet sie in geschickter Ausführung. Tausend Feinheiten umspielen beispielsweise die blinde Myrtokle, illustrieren die Sprache ihrer Hände und zeichnen ihre lieblichen Linien in zarten Farbtönen. Bei dem textlich bemerkenswerten Märchen von Amor und Psyche hat der Komponist ziemlich stark nach Welschland hinübergeschielt. Eigenartiger ist das Lied der sehenden Myrtokle hinter der Szene mit den Ganztontriolen. Am stimmungsvollsten sind die Gesänge der Maria von Magdala. wirksam gestaltet der Komponist die Volksszenen, beinahe zu kräftig sind die stummen Vorgänge in der Orchestersprache zum Ausdruck gebracht.

Die Aufführung entsprach völlig dem Rufe der Hofoper, schon durch den glänzenden äußeren Rahmen. Frl. *Forti* war eine Myrtokle, wie die Autoren sie kaum besser finden werden. Rührend in der Erscheinung, bildschön im Aussehen, vornehm im Spiel und doch bis ins Kleinste charakteristisch. Gesanglich vortrefflich, dank der Mäßigung der Vortragsakzente. Kurz, eine Meisterleistung. *Plaschke* gab mit seinem Arcesius eine künstlerische Darbietung, wie wir sie von ihm gewöhnt sind, ebenso *Süßmann* als Galba. Frau *Merrem-Nikisch* sang die Arsinoe, Frau *Horvat* sehr schön die Maria von Magdala.

Mit den Hauptmitwirkenden wurden am Schluß der eineinhalbstündigen Aufführung Kapellmeister *Reiner* und der Komponist gerufen. Trotzdem beinahe nur ein Darstellungserfolg für die *Forti* und ein Achtungserfolg für d'Albert.

Heinr. Platzbecker.

Das neue Volksliederbuch für gemischten Chor.

Von Dr. GEORG KAISER (Leipzig-Borsdorf).



as Sängerfest der deutschen Männergesangvereine in Frankfurt a. M. 1903 brachte die Anregung zu einer umfassenden, vom Kaiser unterstützten Sammlung deutscher Volkslieder, wie sie bisher noch niemals und nirgends veranstaltet worden ist. Zunächst wurde für das dringende Bedürfnis der Männerchöre ein starker Sammelband 1906 herausgegeben, und nun ist vor wenigen Monaten bei C. F. Peters in Leipzig, wieder zu dem billigen Preis von drei Mark für den gebundenen Band, das zweibändige Volksliederbuch für gemischten Chor erschienen. Es soll nun auch noch eine Schulausgabe, eine für Frauenchor und eine für eine Singstimme mit Klavierbegleitung veranstaltet werden.

Ueber die kulturelle Bedeutung dieses Unternehmens wird nicht mit einem Worte zu streiten sein. Gerade die Wahrnehmung, daß die Schätze unseres Volksliedes Gefahr liefen, unterzugehen, oder wenigstens nach und nach ernstlich zu verkümmern, daß die Liebe zum volkstümlichen Liede schwinde, hat diese praktische Bestrebung hervorgerufen, und das Volksliederbuch soll nun allgemach die zahlreichen duftigen Blüten musikalischer Volkskunst aller Zeiten von neuem den weitesten Kreisen in einfacher, leichter Form darbieten, aufs neue Liebe wecken, wo sie schon halb und halb verschwunden ist, und schließlich auch einen sorgfältig ausgebauten Sammelort für die besten Schätze dieser Art für lange Zeiten darstellen, ein Quellenwerk, auf das Laien wie Musiker sich verlassen können.

Das Zeitgemäße dieser ausgedehnten Sammlungsarbeit wird niemand leugnen können; eher wäre zu sagen, daß ein solches mit reichen Mitteln ausgerüstetes Werk schon vor zwei bis drei Jahrzehnten gerade zur rechten Zeit gekommen wäre. Die Klage um das Volkslied ist nicht neu, aber sie ist immer lauter und eindringlicher geworden. Unser modernes Leben mußte fast notwendigerweise zu einer Hintansetzung der Pflege des Volksliedes führen. Die Kommission für das Volksliederbuch sieht die Ursache dazu in der Zunahme des großgewerblichen Betriebs, der Abwanderung der ländlichen Kreise in die Städte und in Einwirkungen, die das Volk weniger widerstandsfähig gegenüber dem Ansturm der nivellierenden städtischen Einflüsse gemacht haben. Eile tut not, damit nicht noch mehr kostbares Volksgut an alten Liedern der hierin verheerend wirkenden modernen Zivilisation zum Opfer fällt. In der guten alten Zeit, die übrigens auch ihre tiefen Kernschatten hatte, schrieb Luther: Musica ist das beste Labsal einem betrübten Menschen, dadurch das Herz wieder zufried, erquickt und erfrischt wird; sie ist eine Zuchtmeisterin, so die Leute gelinder und sanftmütiger, sittsamer

und vernünftiger machet — auch heute suchen wir in der Musik unsere Erquickung und Herzstärkung, aber nur leider auf ganz verschiedene Weise, und sehr viele von uns ziehen ganz offen einen oft von Blödsinn strotzenden Operettensang von Herrn Gilbert guter ernster Musik vor, für die sie wenig übrig haben, da ja das Leben doch so schwer sei, daß man auch seinen Jux einmal haben müsse. Früher saß man in den Wirtshäusern gemütlich und unterschiedslos an einem Tisch, und es dauerte nicht lange, so stimmte jemand ein hübsches Volkslied an, das alle mitsingen mußten; heute findet man diesen Brauch nur noch in Tirol und in gewissen Gegenden der Schweiz. Heute möchte im Wirtshaus jeder möglichst sein eigenes Tischlein haben. Da erschien in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Augsburg eine der berühmtesten Liedsammlungen, die wir besitzen, die sich nannte Ohrenvergnügende und gemütergötzende Tafelkonfekt, und man gab dem Titel bald darauf folgende Erklärung: Es scheint aller Orten gebräuchlich und üblichen zu seyn, bey vorfallenden Tafel-Auffwartungen mit geistlichen oder anderen Musicalischen Stücken (biss die heißhungerigen Mägen erfüllet) den Anfang zu machen; hernach aber bey Auffsetzung des Confekts, wann die Geister durch den edlen Reben-Safft schier ermuntert, solche wiederum mit lustigen und kurtzweiligen Sachen zu beschließen. Da sang man Weisen, die in jedem Betracht turmhoch über unseren heutigen Tafelmusiken stehen, und sie waren, auch textlich, sämtlich viel lustiger dazu. Man sang aber auch bei der Arbeit sehr ausgiebig, und gerade dieser von Urzeiten in Schwang gewesene Brauch hielt die Liebe zum Volkslied sehr lebendig, zeitigte auch immer neue, namentlich allerlei hübsche Handwerkerlieder, die im Rhythmus der hämmernden, klopfenden, sägenden Beschäftigung ihrer Sänger nachgebildet waren. Heute darf in den meisten Fabriken überhaupt nicht gesungen werden, und vielfach machen die Maschinen schon eine solche laute freilich meist disharmonische Musik, daß der Gesang von Menschen erstickt wird. — Bleiben also die Schule, die sich erfreulicherweise im letzten Jahrzehnt wieder mehr des guten Volksgesanges angenommen hat, und die Gesangvereine, von denen der Männerchor allerdings meist über ein nur recht bedingt befriedigendes Programm verfügt, während die Pflege des gemischten Chors in Deutschland überhaupt noch nicht auf wünschenswerter Höhe steht. Daß in diesem neuen Volksliederbuch nun den gemischten Chören eine gesunde Lebensquelle erschlossen wird, hat hoffentlich nach und nach fördernden Einfluß auf die Pflege des gemischten Chorsingens überhaupt.

Heinrich August Marschner.

Welche schwierige und zeitraubende Aufgabe die Kommission hinter sich hat, mag die Angabe andeuten, daß ihr die Auswahl gegeben war unter etwa 20 000 Liedern, von denen schließlich reichlich 600 Aufnahme fanden. Natürlich lieferten die bewährten früheren Sammlungen viel Gutes, aber in den jüngsten Jahren erschienene Bücher enthielten für dieses Werk fast keine Ausbeute, da in ihnen sich sowohl in bezug auf Text wie Melodie ein bedenklicher Verfall der Qualität offenbarte, hier aber nur das Beste gut genug sein durfte. Es war nun nicht allein auszuwählen, sondern auch sehr vieles zu bearbeiten, der ursprünglichen Ueberlieferung gemäß wiederherzustellen, textlich zu überprüfen nach den ältesten Quellen — kurz, eine Unmenge sachlicher Forscherarbeit zu verrichten. Dem Volkslied im weiteren Sinne war das Werk gewidmet, also sowohl dem volkstümlich gehaltenen und gewordenen Kunstlied wie dem eigentlichen Volkslied. Es versteht sich, daß sich da nur wenige Stücke der ersteren Gattung in originaler vierstimmiger Form für gemischten Chor vorfanden; das meiste mußte erst in irgendwelcher Weise zurechtgemacht werden.

Seine besondere Bedeutung erhält das Volksliederbuch durch die reichhaltige Auswahl an Schätzen der alten volkstümlichen Gesangsmusik, auf die es zum erstenmal in solcher Nachdrücklichkeit hinweist. Es wird nichts weniger als ein Ueberblick über diese ganze glorreiche Schaffenszeit unserer Altvordern gegeben. Mit dem Mittelalter, den Minnesängerweisen, dem Tannhäuserlied aus der Jenaer Liederhandschrift, der Maienfreude des Fürsten Wizlaw von Rügen (um 1300), die noch sämtlich einstimmig und harmonielos auf uns gekommen sind, fängt es an, um dann aus der Blütezeit des deutschen Volksliedes von 1400 ab zahlreiche Perlen glänzenden mehrstimmigen Satzes zu übermitteln. Damals wurde weniger Eigenes an Melodie geschaffen als das gute Ueberlieferte mit aller Kunst in neue Form gefaßt. Wir kennen das meiste davon eben nur in dieser Form, und sind, um die ursprüngliche Weise zu finden, auf Rückschlüsse und Vermutungen angewiesen. Heinrich Isaac, Paul Hofheimer, Ludwig Finck, Ludwig Senfl und nach der Reformation Johann Walther sind hier die hervorragendsten Meister. Auch Lassus, der katholische Münchner Hofkapellmeister, hat einige seiner prächtigsten Stücke beigesteuert. Als dann im 17. Jahrhundert der italienische Einfluß auf die deutsche Gesangsmusik sich stark geltend machte, traten wieder bedeutende Persönlichkeiten wie der Nürnberger Hasler, der Leipziger Joh. Herm. Schein, Johann Eccard, Scandellus, Hammerschmidt, Ahle, Franck, namentlich aber der Dresdener Heinrich Schütz und der Leipziger Bach hervor. Auch alle die fruchtbaren Bereicherer unseres Liedschatzes, Heinrich Albert, Adam Krieger, die Berliner Joh. Peter Abraham Schulz, Zelter, Reichardt, noch später Weber, Mendelssohn, Schumann, Silcher, Franz, Loewe bis auf Brahms sind mit den besten ihrer Gesänge volkstümlichen Charakters vertreten. Dazu noch die vielen kleinen Meister und die Menge der Volksweisen, die keinen zu bestimmenden Erschöpfer haben. Vierstimmig sind die meisten, aber es sind auch sechsstimmige und zweichörige Lieder aufgenommen.

Ein sehr wertvoller Teil des Werkes ist der Anhang der Anmerkungen, die von trefflichen Kennern, den Professoren Johannes Bolte und Max Friedländer stammen. Da wird über jedes Lied eine verläßliche historisch-kritische Bemerkung gegeben, die sich oft zu kleinen Abhandlungen auswächst. So erfährt man hier zum erstenmal genauer, welch bedeutsamen Anteil an der Pflege des Volksliedes Wilhelm Florentin v. Zuccalmaglio hat, der einst eifriger Mitarbeiter der Neuen Zeitschrift für Musik unter Rob. Schumann war und viele Dichtungen und Kompositionen von volkstümlichen Liedern geschaffen hat, als deren Autor er sich aber nicht nannte. Von ihm rühren u. a. her: Mein Mädel hat einen Rosenmund, Schwesterlein, wann gehn wir nach Haus (von Brahms später bearbeitet) und das Gedicht Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht. Um eins der fesselndsten und zugleich zeitgemäßesten Beispiele der Revisionsarbeit der genannten Gelehrten herauszugreifen, will ich auf die Anmerkung zu Uhlands Lied Der gute Kamerad verweisen, dessen bekannte Melodie ganz aus dem Volk herausgewachsen ist. Sie ist zuerst durch Silcher 1827 in seinen Zwölf Volksliedern für vier Männerstimmen veröffentlicht, ist aber von diesem nur harmonisiert worden. Der Beginn stimmt mit der aus dem 16. Jahrhundert stammenden Weise überein: Ein Blümlein auserlesen. Seit einer Reihe von Jahren wird das Lied überall in Deutschland mit einer teilweise neuen Melodie und dem in jeder Strophe variierten Kehrreim gesungen: Gloria, Gloria, Gloria, Viktoria, ja mit Herz und Hand fürs Vaterland; die Vöglein im Walde, die sangen so wunderwunderschön, in der Heimat, in der Heimat, da gibt's ein Wiedersehn. Für diesen Kehrreim sind u. a. Fragmente aus dem Weihnachtslied benutzt: ihr Kinderlein kommet, o kommet doch all, von Christoph v. Schmid (1790), Weise angeblich von Joh. Abrah. Pet. Schulz, und aus dem geistlichen Gedicht des Pastors Gustav Knak: Wo findet die Seele die Heimat, die Ruh ?, dessen Endvers: Die Heimat

der Seele ist oben im Licht, hier eine weltliche Umgestaltung erfahren hat: in der Heimat, da gibts ein Wiedersehn. Diese Worte werden ebenso wie die Knakschen auf den Schluß der Melodie von Home, sweet home gesungen, ursprünglich eine sizilianische Weise, die 1823 durch den amerikanischen Dichter Payne und den englischen Komponisten Bishop für ihre Oper Clari oder das Mädchen von Mailand verwendet worden ist. Die Verse Gloria bis Vaterland rühren aus einem 1870 von George Hesekiel gedichteten Soldatenlied her, das seinerseits altfriderizianische Motive benutzt hat. Leider wird vor diesem Kehrreim der letzte Vers jeder der drei Uhlandschen Strophen (also: in gleichem Schritt und Tritt, als wär's ein Stück von mir usf.) weggelassen. In der neuen Form ist indessen der gute Kamerad das verbreitetste deutsche Lied geworden und hat dadurch, daß im jetzigen Kriege Tausende unserer Soldaten unter seinen Klängen in die Schlacht zogen, förmlich Weihe erhalten. Wie es scheint, will das Volk die ihm liebgewordenen Uhlandschen Verse nicht missen, sie erscheinen ihm aber allzu tränenreich, und so gliedert es dem Sololied in rührend unbefangener Naivität einige Kehrzeilen an, die dem Bedürfnis nach Kontrastwirkung entgegenkommen, frohe Zuversicht und Liebe zur Heimat zum Ausdruck bringen und den Willen zur Bejahung des Daseins kräftig betonen. Veränderungen wie die erwähnten beweisen so recht die unverwüstliche Lebenskraft eines Liedes. — Schöner und treffender als in dieser hier im Anmerkungsteil bezeichneten verwickelten Entstehungsgeschichte dieses Liedes kann sich überhaupt kein aus dem Volke herausgewachsenes, von ihm selber gestaltetes Lied charakterisieren.

So reichhaltig die Sammlung ist, so wird doch mancher hin und wieder irgendein Lied, das er gern hat, vermissen. Nun, vollkommen kann natürlich kein solches Unternehmen sein, und da spricht auch immer zu viel das subjektive Empfinden mit. Aber auf ein paar andere Fragen möchte ich hier hinweisen, die mir nicht einwandfrei gelöst scheinen. Zunächst das nicht leichte Problem der Bearbeitung. Man hat wohl alle solche Bearbeitungen von einer Kommission prüfen lassen, ehe sie aufgenommen wurden: indessen, war es nötig, diese Stilaufgaben auch an Männer wie Schillings, Reger, Leopold Schmidt (um nur ein paar Namen zu erwähnen) zu verteilen, um so etwa den Eindruck zu erwecken, als wenn das ganze schaffende musikalische Deutschland beteiligt wäre? Wo man so viele Namen liest, müssen natürlich dann die fehlenden besonders auffallen. Dieser Gegenstand wäre aber unbedenklich, wenn nicht gerade einige von diesen nicht zur engeren Kommission gehörenden Leuten recht sonderbare Bearbeitungen geliefert hätten, so namentlich Reger, der überall glaubt irgendeine chromatische Finesse in den Mittelstimmen anbringen zu können. Es entstehen gelegentlich Harmonisationen im Satz der bekanntesten Volkslieder, die eben dem an Einfachheit gewöhnten Volke gesucht und fremdartig vorkommen müssen. Zu diesen Sonderbarkeiten rechne ich auch den Georg Schumannschen Satz der bekannten Zelterschen Komposition von Goethes Es war ein König in Thule: Schumann hat hier die Melodie in den zweiten Baß gelegt, die Oberstimmen müssen dazu durchaus leise gehen; freilich war Zelters Komposition ursprünglich ein Lied für Baß mit Klavierbegleitung, aber daraus folgt für mich noch nicht, daß im vierstimmigen Satz diese Stimme die melodische Führung behalten müsse. Oft hat man für ein Lied zwei Bearbeitungen aufgenommen, eine reicher ausgeführte und eine einfachere, so besonders bei den von Othegraven unternommenen Satzweisen, denen man meist, selbst den etwas virtuos ausgeführten, volkstümlichen Schwung zugestehen umß. Die dem musikalischen Bau des sogen. Niederländischen Dankgebets nicht entsprechende Uebersetzung Buddes, die überhaupt kein rechtes Deutsch ist, war meiner Meinung nach abzuweisen.

Eine sehr ernste Frage ist aber weiterhin die des Urheberrechts an den Bearbeitungen. Wäre es wohl nicht das Beste gewesen, das ganze Buch freizugeben, wie es einem Volksliederbuch von diesem kulturellen Ziel ziemte? Hätte es sich nicht machen lassen, Leute wie Schillings und Reger (nur um mit Namen zu dienen) aus irgendeinem Fonds zu entlohnen und von ihnen dann die Bearbeitung frei zu erhalten? Da Reger jedenfalls nicht länger wie ein Stündchen hinter solch einer Arbeit sitzt, wäre die Ausgabe wohl nicht so bedeutend gewesen; auch lag ja kein Zwang vor, solche Musiker, die ihren Bearbeitungsbeitrag zum Volksliederbuch geschützt haben wollen, heranzuziehen. Die im Dienste musikalischer Kulturfragen großgewordenen Musiker und Gelehrten wie Kretzschmar, Riemann, Friedländer, Sandberger, Mandyczewski, Abert, Göhler, Siegfried Ochs, Gustav Schreck, Moritz Vogel u. a. geben ihre Arbeiten ohne Einschränkung frei; die meisten praktischen Musiker nicht. So kommt es, daß Lieder wie: Wenn ich den Wandrer frage, Wohlauf noch getrunken, Bekränzt mit Laub, Des Jahres letzte Stunde, Heil dir im Siegerkranz, Ich hab' mich ergeben, O du fröhliche usw. im Volksliederbuche sich das Aufführungsrecht vorbehalten, und die Folge davon wird sein, daß kleine Vereine, die ihr Geld zusammennehmen müssen, irgendeine alte freie Bearbeitung benutzen, deren es viele gibt, um der Steuer zu entgehen. So schadet sich das Volksliederbuch schließlich selber wieder. Vielleicht bringt eine spätere Neuauflage auch in diesem Punkte Einheitlichkeit.

Aus dem Berliner Musikleben.



Vielfach herrscht außerhalb Berlins die irrige Vorstellung, etwas Gutbürgerliches sei im Berliner Kunstleben undenkbar. Das ist denn doch eine arge Uebertreibung. Zwar trägt das Berliner Musikleben im allgemeinen deutlich, und auch jetzt im Kriege, das Gepräge des Gesellschaftlichen, aber daneben existieren doch sehr starke Neigungen zum Gemütvoll-Bürgerlichen; ja, man kann behaupten, daß das Musikleben wohl das einzige Element ist, wo man in Berlin so etwas wie Gemütlichkeit (dies Wort natürlich im höheren Sinne verstanden!) wahrnehmen kann. So sind beispielsweise die Sonntagskonzerte des Blüthner- (wie auch die von *Camillo Hildebrand* trefflich geleiteten des Philharmonischen) Orchesters stets überfüllt, nicht bloß gut besucht. Und *Paul Scheinpflug* versteht es, Programme zu machen, die übrigens durchaus nicht etwa gutbürgerlich im Sinne von hausbacken sind. Sehr gern führt er den Sonntagsgästen etwas Neues vor, und dieses Neue ist dann zumeist immer irgendwie interessant. So auch die von Georg Richard Kruse wieder entdeckte Symphonie von *Otto Nicolai*, die Kruse am Vorabend seines 60. Geburtstages gleichsam zum eigenen Ergötzen und dem seiner Freunde dirigierte (übrigens liegt darin ein köstlicher Versuch, altberlinische musikalische Geselligkeit wieder zu erneuern, Versuche, die Kruse ja auch in dem von ihm hingebungsvoll geleiteten Lessing-Museum mit viel Verständnis und Glück unternimmt). Nicht als bereichere diese Symphonie unsere Kenntnis von dem Komponisten der unvergänglich frischen „Lustigen Weiber" um ein Beträchtliches. Aber immerhin ist es lehrreich, zu sehen, wie treu sich der Meister auch als Symphoniker bleibt, wie er nirgends krampfhaft strebt, genialisch über sich hinauszuschreiten, sondern wie er den Geist der Romantik nur erfüllt und in seiner Weise widerspiegelt. Ein junger polnischer Komponist kam in einem anderen Sonntagskonzert des Blüthner-Orchesters zu Worte: *L. v. Rózycki*, ein Musiker von unbestreitbarer Eigenart, die sich vielleicht noch ein wenig von fremden Mustern, zumal von gewissen Neufranzosen, beflügeln läßt, die aber doch, namentlich klanglich, weit über das Durchschnittsmaß hinausragt. Es handelt sich um ein Orchestervorspiel „Mona Lisa Gioconda", ein prächtig instrumentiertes Tonspiel von fantastisch mystischem Charakter, das von den toten Seefahrern bei der Küste Cyperns erzählt, von den Ertrunkenen, die noch nach dem Tode die Liebesinsel Cypern zu schauen vermeinen. In seltsam gebrochenen Orchesterfarben wird das Halblicht der Untersee geschildert, und die knappe Form erhöht die Eindruckskraft des Ganzen. Paul Scheinpflug veranstaltet übrigens auch einen Beethoven-Zyklus, in dem er sich erfolgreich bemüht, selten Gehörtes von Beethoven aufzuführen, so die, von Frau Emmi Leisner mit ihrer sammetweichen Altstimme höchst poetisch vorgetragenen „Schottischen Lieder", die jedoch Beethoven nicht auf der Zinne seiner Meisterschaft zeigen. Die Gutbürgerlichkeit des Berliner Sonntags hindert auch z. B. die Vorstände der Berliner Volksbühne nicht, es einmal mit einem ausgesprochen modernen Volkssymphoniekonzert zu wagen, das *Oskar Fried* mit dem ihm innewohnenden Schwung leitete; bei dieser Gelegenheit wurde den Berlinern die erste Bekanntschaft mit einer in Deutschland überhaupt noch unbekannten Symphonie des Finnländers *Jan Sibelius* vermittelt. Es war dies allerdings doch wohl eine etwas starke Zumutung für ein so naives Publikum, und die musterhafte Haltung, die die Hörer bewahrten, ist wohl mehr der allgemeinen künstlerischen Disziplin der Berliner als gerade dem Verständnis des Publikums zuzuweisen. Sibelius ist im Grunde doch vor allem der Musiker der gedrängteren Form, der symphonischen Dichtung; man fühlt das an dem Ueberwiegen des Stimmungsmäßigen in dieser Symphonie, die die Form doch allzu frei behandelt und die zudem sich in der Stimmungsmalerei für unser Empfinden sehr ungebunden gehen läßt. Als Komponist von ausgesprochen persönlicher Färbung erweist sich Sibelius immerhin auch in dieser seiner Vierten Symphonie (op. 63). Ganz meisterlich spielte in diesem Konzert Egon Petri Busonis wild zerklüftete Indianische Fantasie, ein Werk von unglaublicher Schwierigkeit und Kühnheit in jeder Beziehung. Uebrigens werden sogar die Sonntag-Nachmittage in Berlin hie und da noch mit Kunst erfüllt; da ist es die „Sezession", die in ihrem neuen intimen

Kunstausstellungs-Heim am Kurfürstendamm Musiknachmittage (und solche literarischer Art) veranstaltet. Sie wurden an einem Weihnachtsfeiertage mit einer Darbietung eröffnet, bei der von dem bereits genannten polnischen Komponisten v. Rózycki ein überaus fesselndes, wenn auch noch nicht ganz selbständig anmutendes Streichquartett uraufgeführt wurde. Auch die Generalproben der Nikisch-Konzerte finden Sonntagmittags statt, und es versammelt sich da seit Jahrzehnten ein treues Stammpublikum. Nikisch ist im allgemeinen streng konservativ; er hält es mit den Klassikern: Beethoven, Brahms, Bruckner sind seine Abgötter. Hie und da wagt er es auch einmal wieder mit Mendelssohn, diesem einstmals über Gebühr geschätzten und nun über Gebühr hintangesetzten Komponisten, dessen geniale Erfindungsgabe sich in der von Nikisch mit zündender Energie in den Tempi wiedergegebenen A dur-Symphonie (der sogen. italienischen) prächtig dokumentiert. Der „Star" dieses Konzertes war *Karl. Flesch*, der mit prachtvoll verhaltener Kraft und mit einer nur ihm eigenen männlich zurückgehaltenen Wehmut Brahms' D dur-Konzert spielte. Der Solist des vorhergegangenen philharmonischen Konzertes war *Eugen d'Albert*, der ein Beethovensches Konzert mit dem vollen Aufwand seiner genialen Kraft spielte, was ja bekanntlich gerade bei diesem sehr launischen Künstler nicht die Regel zu sein pflegt. Einzig und allein zu wohltätigen Zwecken betritt in diesem Winter *Siegmund von Hausegger* ein Berliner Dirigentenpodium; aber w e n n er erscheint, bedeutet dieser Abend ein Fest für die Berliner Musikwelt, und wir erleben dann selbst die häufigst gespielten Beethovenschen Ewigkeitswerke unter seiner befeuernden Leitung ganz neu. Auch als Komponist kommt Hausegger in diesem Winter wieder mehr zu Ehren: so führte *Richard Strauß* an einem seiner Symphonieabende mit der Königl. Kapelle die symphonische Dichtung „Barbarossa" auf, ein Werk, das mit dem symbolischen Hinweis auf das Wiedererwachen deutschen Heldentums so recht in unsere eiserne Zeit paßt, und zugleich eine Tondichtung, die in ihrer Gesamtstruktur und in der feurigen Beredsamkeit ihrer Sprache dartut, wie tief Hausegger den großen Stoff erfaßt hat, wenngleich ich sagen muß, daß mir das Werk in der e i n s ä t z i g e n Urgestalt, in der ich es vor langen Jahren in München (war es nicht unter Bernhard Stavenhagens Leitung?) aus der Taufe heben hörte, einheitlicher und konzentrierter, weniger gedankenschwer erschienen war. Den stets auf Klassisches gespitzten Ohren seiner alten Stammgäste bescherte der feine Ironiker Richard Strauß im gleichen Konzert eine ganz entzückende alte Köstlichkeit, eine sogen. Janitscharenmusik von Louis Spohr, eine jener Serenadenmusiken für Blasinstrumente, an denen sich die musikfrohe Zeit des 18. Jahrhunderts nicht genug „divertieren" konnte.

(Schluß folgt.) **Artur Neißer.**

Von der Münchner Hofoper.

Nach langer Pause ging wieder einmal neu einstudiert Lortzings romantische Zauberoper *Undine* an unserer Bühne in Szene. Ob sich an ihrer Stelle nicht etwas Besseres und Interessanteres hätte finden lassen, sei dahingestellt; Marschners Hans Heiling zum Beispiel, der übrigens gar augenfällig in die Lortzingsche Wassernixenoper hereinschaut, wäre Vielen gewiß willkommener gewesen. Oder wenn Lortzing neu belebt werden soll, was mit Fug und Recht geschehen mag, so wären Czar und Zimmermann, die beiden Schützen oder der Wildschütz wohl eher am Platze gewesen, als die nicht immer kurzweilige Undine.

Sehr interessant wäre jedenfalls die Bekanntschaft mit E. T. A. Hoffmanns singspielmäßiger Oper Undine, ebenfalls nach Fouqué, die vor 100 Jahren im Berliner Schauspielhause mit großem Erfolge erstmalig zur Aufführung gekommen war und über die C. M. von Weber eine überaus anerkennende Besprechung geschrieben. Wenn ich nicht irre, hat Hans Pfitzner in Straßburg diesen Versuch gewagt. — Einige Tage darauf wurde die zufriedene und glückliche Lortzingsche Fischerfamilie abgelöst durch ein völlig anderes Ehepaar derselben Zunft, die ehrgeizige Frau *Ilsebill* und ihren Gemahl. Der 5. Februar brachte eine Neueinstudierung dieser dramatischen Symphonie von *Friedrich Klose* (nach dem Gedichte von Hugo Hoffmann). Das Märlein vom Fischer und seiner Frau zur dramatischen Symphonie erhoben! Es ist begreiflich, daß dieser Stoff, das Lied von der Unzufriedenheit *Klose* zum Komponieren reizen konnte, denn er bietet dem Tondichter erwünschte Gelegenheit zur Entfaltung wirksamer Bilder. Das Werk ist, obwohl seine textliche Ausdrucksweise vielfach an Richard Wagner erinnert, reich an wertvoller, wirklicher Musik und darf daher den erfreulichsten Erscheinungen des letzten Jahrzehntes zugezählt werden. Ja, wertvolle Musik, geschaffen von einem Tondichter, dem die Kunst noch eine keusche Göttin, nicht aber eine nichtswürdige Hetäre bedeutet. Sollte dies nicht eigentlich selbstverständlich sein? Ohne Sensation, ohne Bluff, ohne das widerliche Geräusch einer aufdringlichen Reklame läßt der schlichte *Klose* seine Musik durch ihre eigene Kraft wirken. Und sie wirkt eindringlich auf die, deren Ohren durch die Unmusik experimentierender Hypermoderner noch nicht zu sehr gelitten haben. Sie ist das Bekenntnis eines ehrlichen, deutschen Künstlers, der in heißem Ringen nicht um die Gunst des Snobs buhlt, sondern an seiner Ueberzeugung von der Würde der Kunst festhält. Das macht *Kloses* Schaffen in den ernsten Tagen, welche für die Tonkunst angebrochen sind, so sympathisch. Warm empfundene, großzügige Melodik hält den aufmerksamen Hörer stets gefangen, sie ist aufgebaut auf gewählter, niemals billiger Harmonik und in der Satzkunst zeigt sich auch hier *Klose* als der reife, vornehme Meister, als den wir ihn schon seit langem kennen. Seine Behandlung des Orchesters besticht durch Wohllaut und ökonomischen Gebrauch der Farben, was ihn jedoch nicht hindert, erforderlichen Falles, wie bei den dramatischen Höhepunkten auch kräftige, ja sehr kräftige Töne anzuschlagen. So zieht denn das Werk in prachtvoller Steigerung bis zum Eintritte der Katastrophe an den Kunstfreunden vorüber und klingt äußerst stimmungsvoll aus. Zu den Schwächen dieser dramatischen Symphonie rechne ich manche philiströse Längen besonders in den ersten Bildern und einige nicht gerade hervorragend oder neu erfundene Stellen. Ilsebill, ursprünglich in fünf zusammenhängenden Bildern gedacht wurde diesmal in zwei Akten gegeben. Ob das Werk durch diese Trennung gewonnen, sei dahingestellt, die Zerteilung mag gewiß ihre Vorzüge haben, aber es zeigen sich auch Nachteile. So besonders, daß die bereits gewonnene Stimmung des Publikums jäh zerstört wird und die vom Komponisten so prächtig durchgeführte Steigerung bis zum Klimax in der Domszene Einbuße erleidet.

Prof. Heinrich Schwartz.



Halle a. S. Im hiesigen Stadttheater (Direktion: *Leopold Sachse*) erlebte man einen bedeutungsvollen Abend. *Paul Graeners neue Singkomödie „Das Narrengericht"* kam zur *Uraufführung* und *Erich Wolfgang Korngolds Ballettpantomime „Der Schneemann"* zur Erstaufführung. Die hübsche Handlung in Graeners Oper, von Otto Anthes ersonnen und geschickt in Verse gebracht, spielt in einem Dorfgasthofe und bringt die Schlichtung eines durch Eifersucht hervorgerufenen Streites zwischen soeben getrauten jungen Eheleuten. Wer soll den Streit schlichten? Das Narrengericht. Nach des Narren Sprüchlein soll nämlich das junge Paar eine Nacht eingesperrt werden und durch Glockenzeichen von seiner Versöhnung selbst Kunde geben. Kommt der Friede nicht zuwege, sind Mann und Frau zu Recht geschieden. Natürlich läßt die glückliche Lösung nicht lange auf sich warten. Das Ganze spielt sich in kurzer Folge in zwei, von einem nachträglich gedichteten und komponierten Zwischenspiel getrennten Abteilungen ab. Die Musik strebt mit vielem Glück nach Eigenart und Selbständigkeit des Stiles. Der Komponist ist zu einer Ausdrucksweise gekommen, die sich natürlich und geschmeidig jeder Situation anzupassen weiß, die frei von jeglichem Hang zur Schwere bleibt und die Uebergänge unmerklich fein ineinanderfließen läßt. In der Form bevorzugt Graener den fortlaufenden musikalischen Dialog; ab und zu nur, wo es die Stimmung erlaubt, nähert er sich geschlossenen Metren. Das Orchester ist für den Komponisten natürlich ein sehr wesentlicher Ausdrucksfaktor, vor zu starker Anteilnahme desselben hat er sich aber wohl zu hüten gewußt. Er bleibt hier immer vornehm, gewählt und dezent in den Farben und Mischungen, schon um das Vokale nicht zu decken. Eine reizvolle Melodik, die sich gelegentlich (wie z. B. in den beiden Liebesszenen) zu weitgeschwungenem Bogen dehnt, belebt das Ganze. Daß Graener so stark auf die Wirkung und Kraft der Melodie baut, das wird seinem Werke vielleicht in erster Linie die Lebensfähigkeit erhalten helfen. In der musikalischen Charakteristik der Personen erscheint wohl die Figur des Narren am glücklichsten getroffen. Ein leises Abfärben von Strauß' „Till Eulenspiegel" ist da allerdings nicht von der Hand zu weisen. Wie sich die Wege Graeners und Strauß' aber sonst scheiden, das zeigen in auffallender Weise die schon zitierten Liebesszenen. Strauß würde da sicher unter Aufwendung glänzender instrumentaler Mittel die volle Glut leidenschaftlichen Empfindens hineingegossen haben, Graeners Musik bewahrt an diesen Stellen durchweg einen zart-keuschen Ausdruck und eine wundervolle Weichheit. Alles in allem ist Graener jedenfalls mit dem „Narrengericht" eine künstlerisch wertvolle Oper gelungen,

die ihren Weg machen wird. Die Aufführung war szenisch von Direktor *Sachse* und musikalisch von Kapellmeister *Braun* mit aller erdenklichen Liebe und Sorgfalt bis in das Kleinste hinein vorbereitet worden. An den malerischen und Stimmungsvollen Szenenbildern hatte man seine besondere Freude. Von den darstellenden Künstlern sind mit hoher Auszeichnung zu nennen: *Dina Mahlendorff* (Lisa), *Fritz Kerzmann* (Danni), *August Rösler* (Waldeck), *Emil Fischer* (Der Wirt) und Kammersänger *Karl Strätz*. Der letztere bot als Narr eine überaus feine Studie. Am Schluß der Oper wurde der Komponist mit den Darstellern immer wieder hervorgerufen. Der Aufführung wohnte auch eine große Anzahl auswärtiger Bühnenleiter bei. Auch die Ballettpantomime „Der Schneemann" mit Korngolds rhythmisch und melodisch sehr interessanter Musik fand bei ausgezeichneter Darstellung viel Anklang. *Paul Klanert.*

Krefeld. Der Einfluß des Krieges auf das Musikleben unserer Stadt machte sich nicht so fühlbar, wie man anfangs hier geglaubt hatte. Wenn die Zahl der Konzerte der Konzertgesellschaft unter dem städtischen Musikdirektor Prof. *Müller-Reuter* und des Tonkünstlervereines auch beschränkt werden mußte, so war doch das, was geboten wurde, ebenbürtig dem in Friedenszeiten Geleisteten. Das Orchester konnte mit geeigneten Kräften verstärkt werden. Der Chor der Konzertgesellschaft wurde ergänzt durch die Mitglieder mehrerer Männergesangvereine, so daß auch Tenor und Baß in ihrer Tonstärke völlig befriedigten, ein Vorzug, dessen man sich namentlich nach einem Vergleiche mit Nachbarstädten bewußt wird. So konnte Mendelssohns Elias, der den ersten Abend der Konzertgesellschaft ausfüllte, eine gute Wiedergabe erfahren. Als Solisten waren gewonnen: *Käte Neugebauer-Ravoth, Lulli Alzen, Antoni Kohmann, Richard Breitenfeld.* — An den *Kammermusikabenden* unserer beiden Konzertvereinigungen hatte das Krefelder Streichquartett der Herren *Ofterdinger, Cornely, Rau* und *Bertram* den größten Anteil. Daneben wirkten Solisten wie *Elly Ney* oder *Fritz Malata* (Köln) mit. Zu Gehör gebracht wurden hier meistens die älteren deutschen Meister der Kammermusik: Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms. — Eingereiht in diese Abende waren Sonderkonzerte. Hofrat Dr. *Dillmann* (Klavier) gab zusammen mit Kammersänger *Hensel* einen Wagner-Abend, der, abgesehen von den grundsätzlichen Bedenken gegen einen Klaviervortrag Wagnerscher Werke, einen wohlgelungenen Verlauf nahm; der Genuß wäre noch größer gewesen, wenn Dr. Dillmann sich eines etwas weniger affektierten Spieles befleißigt hätte. — Zwei unvergeßliche Abende bereiteten uns *Elly Ney* und ihr Gatte *Willy van Hoogstraten* durch ihren Vortrag der Brahmsschen Sonaten für Klavier und Klavier und Violine, die sämtlich geistig und technisch erschöpfend wiedergegeben wurden. — Einen anderen Höhepunkt bildete ein *Reger*-Abend, an dem der Komponist im Vereine mit dem hiesigen Pianisten *W. Jinkerts* unter anderem seine Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart für zwei Klaviere zu Gehör brachte. Der Regerschen Eigenart liegt die Kammermusik mehr als die Orchestermusik. Das zeigte sich hier wieder deutlich. Während dieselben Variationen für Orchester bisweilen klangliche Härten aufweisen, birgt das zweiklavierige Werk überall reichen Wohlklang. Gräfin *Nono v. Hoensbroech* sang Lieder von Reger und Schumann, die von Reger in seiner bekannten unübertrefflichen Art begleitet wurden. — Die Regerschen Mozart-Variationen hörten wir einige Wochen später noch einmal bei Gelegenheit eines Klavierabends von *Lisbèt Voß*, einer jungen hiesigen Pianistin, die trotz ihrer zierlichen Gestalt über ausreichende Kraft verfügte, um sogar ein Werk wie Liszts Dante-Sonate zur Geltung bringen zu können. — Einen Liederabend veranstalteten *Hermine Kramer-Weiß* (Krefeld) und Prof. *Rich. Senff* (Düsseldorf), die ein sehr buntes, starke Gegensätzlichkeiten aufweisendes Programm abwickelten. Trotzdem befriedigte der Abend, besonders deshalb, weil er uns dankenswerterweise mit einer Reihe von wenig gesungenen modernen Komponisten bekannt machte. Mengelberg, M. Jacobi, B. Bock, F. Fleck, H. v. Eyken: das sind Namen, die man nicht allzuoft in einer Vortragsfolge findet. Die Klavierbegleitung wurde in bemerkenswert feinsinniger Weise vom einheimischen Theaterkapellmeister *C. Cruciger* ausgeführt. Dr. *E. M.*



KUNST UND KÜNSTLER

— Wir bringen heute ein Bild *Marschners*, des in der letzten Zeit wieder hier und da genannten bedeutenden Komponisten, an dem die Mehrzahl der deutschen Opernbühnen leider achtlos vorübergeht. Und die anderen? Sie geben eine Oper Marschners ein- oder zweimal — und dann wird Schluß erklärt. So scheint der Meister der deutschen Opernbühne völlig verloren zu gehen.

— *Hugo Kaun* hat eine Oper „*Sappho*" vollendet. Zugrunde liegt Grillparzers herrliche Dichtung, die auf drei Akte gekürzt wurde. Was wohl der Dichter selbst zu Amputation und Vertonung sagen würde?

— *Joseph Gustav Mraczek* arbeitet an einer neuen abendfüllenden Oper „Ikdar", deren Dichtung von dem Brünner Schriftsteller Dr. *Guido Glück* stammt.

— „*Heldenklage*", der zeitgemäße Trauermarsch aus *Wilhelm Maukes* „Romantischer Symphonie", wurde mit starkem Erfolge von Prof. Panzner in Düsseldorf und Duisburg aufgeführt.

— Das Kuratorium von Dr. Hochs Konservatorium in Frankfurt a. M. hat *Waldemar v. Baußnern*, bisher Direktor der Großherzogl. Musikschule zu Weimar, an die Stelle des verstorbenen Prof. Iwan Knorr als Direktor berufen. Der neue Leiter der Anstalt wird voraussichtlich bereits am 1. Mai seine Stellung antreten.

— Von einer zwölfjährigen bulgarischen Geigerin *Nedelka Simeonowa* ist heute als von einem aufgehenden Sterne öfter die Rede. Kürzlich spielte das junge Mädchen unter Siegfr. Ochs in Berlin und wurde sehr gefeiert.

— *F. v. Weingartner* hat nach der dreijährigen unfreiwilligen Pause wieder in Berlin konzertiert. Er wurde begeistert empfangen.

— Der Violinvirtuose *Alfred Pellegrini* wurde durch die Verleihung der Silbernen Ehrenmedaille mit der Kriegsdekoration am weiß-roten Bande ausgezeichnet.

— *Marie Gutheil-Schoder* ist zum Ehrenmitgliede der Weimarer Hofbühne ernannt worden.

— Die Altistin *Hedda Fichtmüller*, Absolventin der Wiener Musikakademie, ist für fünf Jahre dem Münchener Hoftheater verpflichtet worden.

— Der Großherzog von Oldenburg verlieh der Komponistin *Anna Hegeler* die Kleine Medaille für Kunst und Wissenschaft.

— *Eugen d'Albert* hat das Komturkreuz zweiter Klasse des Hausordens Albrechts des Bären erhalten.

— *Waldemar v. Baußnern* hat für die Schüler an der Großherzogl. Musikschule in Weimar zwei Kammermusikbearbeitungen geschrieben: die Erweiterung eines Violin-Duettes von Viotti zu einem Quintette für zwei Violinen, Flöte, Oboe und Harfe, und die Erweiterung eines Violin-Duettes von Spohr zu einem Quintette für zwei Violinen, zwei Celli und Harfe. Die Originalstimmen beider Werke sind unverändert geblieben.

— *Bruckner* wurde bisher in Köln wenig aufgeführt. Es ist *Abendroths* Verdienst, den Bann mit einer glänzenden Wiedergabe der E dur-Symphonie gebrochen zu haben.

† Zum Gedächtnis unserer Toten. †

— In Cannstatt ist im Alter von über 70 Jahren unser eifriger Mitarbeiter, der ehemalige Pfarrer Dr. *Alfred Schüz* gestorben. Die Leser der „N. M.-Z." haben Schüz aus manchem geistreichen theoretischen Aufsatze und einigen Kompositionen kennen gelernt. Seine Freunde beklagen in dem Heimgange des vortrefflichen und vielseitig gebildeten Mannes einen schwer zu ersetzenden Verlust. Schüz war als Aesthetiker, Philologe und Musiker in weiten Kreisen bekannt. Darüber hinaus hat er sich den Sinn für die hohen allgemeinen Aufgaben seines Volkes wachgehalten und ist noch in seinen letzten Lebensmonaten eifrig in Stuttgarter Tageszeitungen und im „Kriegstagbuch aus Schwaben" für die große Aufgabe des Deutschtums in politischen und moralischen Fragen von Bedeutung eingetreten. Schüz wurde am 11. Juli 1845 in Tübingen geboren und zeigte schon frühe musikalisches Talent, das durch Friedrich Silcher und Scherzer gepflegt und entwickelt wurde. Sich ganz der Musik zu widmen, erlaubte seine zarte Gesundheit nicht. Zehn Jahre war Schüz im Kirchendienste tätig. Als sein literarisches Hauptwerk darf die geistvolle Studie „Zur Aesthetik der Musik" bezeichnet werden, mit der der Verstorbene in der Musikwelt Fuß faßte. Faißt berief ihn für das Fach der Musikgeschichte an das Stuttgarter Konservatorium. Von da ab hat Schüz eine Reihe von Arbeiten veröffentlicht, die überall den vielseitig gebildeten denkenden Theoretiker, der sich niemals auf einen festen Standpunkt versteifte, sondern mit der Zeit voranzuschreiten bemühte, erkennen lassen. Die Mehrzahl dieser kleineren Arbeiten ist in der „N. M.-Z." erschienen. Im Jahre 1893 trat Schüz dann in den Pfarrdienst zurück, nahm aber sieben Jahre darauf als Pfarrer von Neckarrems wieder seinen Abschied. Seitdem lebte er in stiller Zurückgezogenheit seinen Arbeiten und seiner Familie in Cannstatt. Wir werden den treuen Freund unseres Blattes nicht vergessen. *W. N.*

— Am 22. Februar ist plötzlich und unerwartet der städtische Kapellmeister *Ernst Dietzmann* zu Glauchau in Sachsen im Alter von 46 Jahren am Herzschlag gestorben. Kapellmeister E. Dietzmann hat sich während seiner zehnjährigen Tätigkeit als Dirigent der städtischen Kapelle große Verdienste um das Musikleben der Stadt Glauchau erworben; ganz besonders haben die Konzertvereins-Konzerte unter seiner vorzüglichen Leitung einen Ruf erlangt, um den sie von manch anderer größeren Stadt beneidet worden sind.

— *Engelbert Humperdinck* hat seine Gattin verloren. Sie war ihm eine treue Beraterin auch in Sachen seiner Kunst. Frau Humperdinck hat dem Meister das Textbuch seiner Oper „Die Heirat wider Willen" geschrieben. Ihr Heim war der Treffpunkt zahlreicher Führer der Musik der Gegenwart. Humperdinck selbst ist auch schwer erkrankt.

— *Adelheid Holländer*, die bei der ersten Aufführung des Nibelungenringes in Bayreuth mitwirkte, ist in Grunewald bei Berlin gestorben.

— Frl. *Luise Beyer*, die Gründerin und langjährige Leiterin des Kasseler Konservatoriums der Musik, ist am 22. Februar infolge Herzlähmung gestorben. Mit ihr verschied eine Künstlerin, die als Musikpädagogin weit über das gewöhnliche Maß hinausragte. Auf dem Stuttgarter Konservatorium bis zur Virtuosenlaufbahn vorbereitet, hatte sie sich durch ein Armleiden gezwungen gesehen, diese zu verlassen, um in der bescheideneren Tätigkeit einer Lehrerin ihrer über alles geliebten Kunst zu dienen. Und welch eine Dienerin war sie ihr! Was sie bei ihrer ungewöhnlichen Energie, ihrer feinen Empfindsamkeit und einem seltenen Lehrgeschick leistete, davon legten die zahlreichen Schüler und Schülerinnen, die sie selbst bis an die höchsten Aufgaben, zum Teil bis über die Schwelle wirklicher Künstlerschaft führte, in öffentlichen und Prüfungskonzerten Zeugnis ab. Eine echte Hüterin der Kunst ist mit ihr dahingegangen. *—e.*

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— Der seit vielen Jahren in Dresden lebende Norweger *G. Schjelderup*, dessen Selbstbiographie unsere Leser mit Freude gelesen haben werden, führte in einem Lindner-Konzerte in Dresden seine symphonische Dichtung „Brand" (nach Ibsen), eine hell lodernde Begeisterung und großes Können verratende Arbeit auf.

— Im letzten Konzert des Künstlervereins in *Bremen* gelangte eine Symphonische Ouvertüre von *Robert Müller-Hartmann* zur Uraufführung, die unter Prof. *Ernst Wendels* anfeuernder Leitung eine glänzende Wiedergabe fand.

— *„Frithjof und Ingeborg"*, weltliches Oratorium von Robert Wiemann (Stettin), wurde in Chemnitz von der Singakademie aufgeführt und hatte einen großen Erfolg. Zum Unterschied von anderen Kompositionen des Frithjof-Stoffes bringt Wiemanns Arbeit Szenen aus der ganzen Handlung in ihren wichtigsten Zügen. Das Werk steht auf modernem Boden, alle Errungenschaften der neuesten musikalischen Technik benutzt Wiemann, um das Dichterwort wirksam zu illustrieren.

— *Karl Bleyle* brachte in *Graz* sein Melodram mit Chor und Orchester, eine Musik zu Goethes Triologie der Leidenschaft, zur Uraufführung. In Graz kam auch die Erste Symphonie von *Guido Peters*, die „ländliche", wieder einmal zur Aufführung. Sie ist jetzt 25 Jahre alt.

— In *München* gelangte Georg Lieblings Oper *„Die Wette"* in der „Kammeroper", deren erste Schritte in die Oeffentlichkeit wir mit freundlichen Worten begleiteten, zur Uraufführung. Da Kammeroper wie Komponist unserem Münchener Opernreferenten den Zutritt verweigerten, sehen wir von einer Besprechung des Werkes ab.

— Das Gärtnerplatztheater in München führte *Karl Weinbergers* Operette „Der arme Teufel" zum ersten Male auf.

— Die *Stuttgarter* Hofoper hat *Anselm Götzes* einaktige Oper „Die Zierpuppe" neu einstudiert gegeben.

— Die erste Aufführung der Märchenoper *Der Kohlenpeter* von Dr. *Konta* (nach Hauff) hatte in der *Wiener Volksoper* freundlichen Erfolg.

— Der unter *H. Hofmanns* Leitung stehende *Universitätskirchenchor* in Leipzig brachte an Uraufführungen heraus: *G. Schumanns* Idylle „Hiobs Klage", *Hans Hillers* „In memoriam", weiter Werke von *Hans Kötzschke, Richard Fricke, Max Gulbius, Willy Rössel, S. Karg-Elert, Gerhard Preitz.*

— „Bergnachtigall", eine zweiaktige Oper von *Max Wiese*, Text von Karl Schüler, Hans Braun und Dietrich Metelmann, ging am Stadttheater in Würzburg in Szene.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Die *Königl. Hof- und Staatsbibliothek* in München bittet um Ueberlassung von Partituren, Klavierauszügen und Textbüchern zu den Opern „Don Quixote" (nach Cervantes) an ihre dienstliche Adresse als Sammelstelle für Musikwerke für die von der „Deutsch-Spanischen Vereinigung" in München geplante deutsche Gedächtnisgabe für die Tre-Centenarfeier von Cervantes (Ostern 1916).

— Ein *„Verein deutscher Schulgesanglehrerinnen* hat sich mit dem Sitze in *Berlin* soeben gebildet. Er bezweckt den Zusammenschluß insbesondere der staatlich geprüften Schulgesanglehrerinnen zur Förderung ihrer beruflichen Bestrebungen. Durch enge Verbindung mit dem Verbande der deutschen Musiklehrerinnen (Musiksektion des Allg. Deutschen Lehrerinnen-Vereins) ist dem Vereine für seine Bestrebungen und Einrichtungen (Stellenvermittelung, Vereinszeitung, Fortbildungskurse usw.) ein starker Rückhalt geboten. Als 1. Vorsitzende wurde gewählt Frl. Else Schlegel, Berlin-Lichterfelde, Sophienstraße 2.

— *Fr. Hornickel* wendet sich in einem Rundschreiben an die Redaktionen: er klagt über ungebührliche Vernachlässigung der Kunst H. Schulz-Beuthens durch die Dresdener Königl. Kapelle und behauptet, daß die Gedächtnisfeier für den Verstorbenen, in der dessen Zehnte Symphonie zu Gehör gebracht werden sollte, „infolge schmählicher Intrigen" zu Falle gebracht werden solle. Wie auf Ersuchen der Königl. Kapellmeister *Fritz Reiner* der Schriftleitung mitteilt, entspricht die Darstellung keineswegs den Tatsachen. Das Einzelne hat für die Oeffentlichkeit, vorderhand wenigstens, kein Interesse: Tatsache ist, daß aus zwingenden Gründen, die Frau Prof. Schulz-Beuthen anerkannt hat, die Aufführung der Symphonie verschoben werden mußte. Daß sich Herr Hornickel für das Ansehen des toten Musikers stark ins Zeug legt, macht seinem guten Herzen alle Ehre: allein von dem Komponisten zu sagen, daß sein Schaffen „musikalisch vollkommen auf der Höhe" des R. Wagners stehe — das scheint mir doch so stark nach Lokalpatriotismus zu schmecken, daß ein ernster Widerlegungsversuch unnötig erscheint. Im übrigen: daß gar mancher Künstler in Deutschland nicht so gewürdigt und gepflegt wird, wie er sollte — wer wollte das bestreiten? *W. N.*

— Eine *Klaviersteuer* will die Stadt *Danzig* einführen. Geplant ist, jedes Piano mit einer Jahressteuer von zwölf Mark und jeden Flügel mit einer solchen von zwanzig Mark zu belegen. Es bleiben jedoch Piano und Flügel, die dem direkten Gewerbe dienen, von dieser Kriegssteuer befreit. Wir enthalten uns vorläufig einer Bemerkung zu diesem Plane, gegen und für den manches zu sagen wäre.

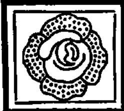
— In *Breslau* kam, wie die Frankf. Ztg. meldet, der „Troubadour" neueinstudiert zur Darstellung. Das Werk wurde auf eine vereinfachte stilisierte Bühne gestellt: hohe, grau beworfene Wände, ein paar plastische Bäume, darüber hoher, weiter Himmel und davor die Farben der spanischen Frühromantik. Lunas Lager war vom Zeltinnern aus gezeigt, die Stretta-Szene auf eine Loggia gelegt und von außen gesehen, so daß der Chorschluß der Stretta zur Wirkung kam, ohne daß der über den Kriegern schwebende Manrico erdrückt wurde. Die Szenerie war nach Entwürfen von Dr. Franz Ludwig Hörth, der auch die Regie führte, angefertigt. Musikalisch waren alle störenden Striche beseitigt und alle Traditionen entfernt worden. Und das alles für den „Troubadour"! Und was geschieht für die ältere deutsche Kunst?

— In der Mailänder „Scala" kam nach Meldung des Berl. Tagebl. das Ballett „Exzelsior" in ganz neuer Gestalt zur Aufführung. Ein Redakteur des „Corriere della Sera" hat es in ein antideutsches Spektakelstück verwandelt. In dem „verbesserten" „Exzelsior" spielt der lateinische Genius natürlich die Rolle des Engels, dem ebenso natürlich der deutsche Teufel als blutiger und abscheulicher Moloch gegenübergestellt wird. Im Mittelpunkt der Handlung steht die Kathedrale von Reims, die in Flammen aufgeht; aber siehe da, die Wolken öffnen sich, bewaffnete Engelscharen kommen angeflogen, und durch ein geheimnisvolles Wunder wächst die Kathedrale schöner und stolzer aus dem Boden hervor. Andere Bilder zeigen die Rettung Flanderns durch ein über die deutschen Hunnen hereinbrechendes Schlamm- und Blutmeer, die Huldigung aller Völker des Erdkreises einschließlich der Kaffern vor dem Genius der Gerechtigkeit in Paris. Den Schluß bildet die Zerschmetterung des Deutschtums und die jubelnde Erlösung der Menschheit. Dieser neue „Exzelsior" wird von der Scala den Siegeszug über alle Bühnen der Ententewelt antreten.

* * *

„Die Frau ohne Schatten."

„Richard der Zweite" hatte stets
Für Frauen große Neigung,
Er macht im Drama und im Lied
Die Titular-Verbeugung:
Erst „Ariadne", dann „Salome",
„Elektra" und „Cäcilie".
Die allerneuste Liebe ist
Die schattenlose „Schlemihlie". *M. B.*



Roman-Beilage der Neuen Musik-Zeitung



Schicksal.

Roman von LIZZIE LANDAU.

(Fortsetzung.)


r war läppisch gewesen, erst den Schulmeister herauszubeißen und dann sein Interesse fühlen zu lassen. Warum, warum hatte er sich so viel vergeben? Weil ihn das Mädchen reizte, bis auf das Blut reizte! Es glich einem köstlichen unreifen Pfirsich, dessen flaumige, zartrosa Wangen unwiderstehlich zum Anbeißen auffordern, der noch sauer ist und der Sonne bedarf, um zu reifen. Wie anziehend mußte es sein, Gerda Weigerts Pulse zu höherem Schlagen zu bringen, ihr die Röte der Liebe in die Wangen zu treiben, in jenen großen, grauen klangsüchtigen Augen das Licht der Sinne anzuzünden! —

Wäre sie sofort, wie die meisten ihrer Geschlechtsgenossinnen dem Zauber seiner Persönlichkeit verfallen, hätte er bei Tisch mit ihr geplänkelt und nach der Mahlzeit war sie für ihn erledigt, wie alle Frauen, die keine Besonderheit waren. Denn Walter Meinhold liebte sich nicht zu verausgaben — aber ihre Gleichgültigkeit brachte ihn auf: es war ihm ganz neu, daß ein weibliches Wesen angesichts der unverhohlenen Werbungen eines Mannes kalt bleiben konnte!

Ihr künstlerischer Ehrgeiz hatte sie eingehüllt wie eine dichte Schale, die sie gegen die Macht der Liebe gefeit zu haben schien. Aber irgendwohin war sicher das Lindenblatt gefallen — eine verwundbare Stelle mußte dieser junge, weibliche Siegfried haben, es galt nur die Stelle zu finden. Und das würde er! —

Walter Meinhold sprang auf, er hatte schon die zweite Zigarette geraucht, jetzt war es genug. Er bedurfte der Ruhe, um morgen frisch an die Arbeit zu gehen. Er hatte eine neue interessante Aufgabe, die er auch ganz neu zu lösen wünschte. Ein junger rheinischer Großindustrieller wollte sich von ihm ein Lustschloß bauen lassen — er sah bereits die Entwürfe vor sich, morgen wollte er alles zu Papier bringen und die Zeichnungen umgehend beenden. Es sollte wieder eine epochemachende Neuheit werden! Befriedigt lächelte er bei diesem Gedanken und im Vollbewußtsein seiner beiden Pläne begab er sich in sein schmuckes Badezimmer. Bald dehnte er sich wohlig unter der warmen Dusche. Auch das gehörte zu seinen Prinzipien: morgens kalt, mit vorhergehendem Bad, abends warm zu duschen.

„Man muß seine Lebensgeister abwechselnd anfachen und beruhigen." Diesen Kernspruch äußerte er gern und schmückte ihn des öfteren mit einigen Regeln für die Körperkultur aus. Er wußte das physische Wohlbehagen, das nur die sorgfältigste Toilettenkunst zu geben vermag, sehr zu schätzen. „Mir ist doch sehr wohl", gestand er sich ein, als er dann im Bett lag. Und in diesem Gefühl fand er bald den Schlaf. —

Er schlief immer vorzüglich, weil er eben ein frischer, gesunder Mensch war, der es scheute, sich vor der Zeit abzunützen. Er hatte nie wild gelebt; seine zarten Beziehungen waren immer zart geblieben, fein und sinnig, wie das Perlgrau, das er sich für die Einbände von Stefan Georges Gedichte dachte; er liebte oft, aber nur schöne, gebildete Frauen, an die er sich nie restlos verlor. —

„Ich will mir viel für die Ehe aufsparen, und das Allerletzte nie ganz verlieren!" das war Walter Meinhold. —

* * *

Am folgenden Tage war Gerdas Gleichgewicht noch nicht hergestellt, sie ärgerte sich über die Unterhaltung, die Meinhold gestern mit ihr geführt hatte. Wie kam er dazu, so plötzlich und unvermittelt in ihr Leben eingreifen zu wollen? Ungebeten war er an sie herangetreten. Klar genug hatte sie ihm doch bedeutet, daß sie auf keinerlei Verbindung eingehen wollte und er ließ sich nicht dadurch beirren! War er denn seiner Sache so sicher? Augenscheinlich baute er darauf, sie durch seine Menschenkenntnis verblüfft zu haben, glaubte wirklich, daß ihr die Musik kein Herzensbedürfnis, sondern nur ein Ersatz für die Liebe sei!

O — sie wollte ihm und anderen schon beweisen, daß sie sich nicht beirren ließ; sie wußte, wie sie ihr Leben zu gestalten hatte und würde auch an ihr Ziel gelangen! — Ueber Meinhold wurde im Familienkreis nicht gesprochen. Anna ließ wohlweislich das Thema fallen, sie hatte gleich gesehen, wie abweisend sich Gerda verhielt, als am Abend nach der Gesellschaft die Rede auf ihn kam, und hütete sich, nochmals den Punkt zu berühren. Gerda war ja auch noch so jung, daß es ein Unrecht wäre, sie gegen ihren Willen zu einer frühzeitigen Heirat überreden zu wollen.

„Und trotzdem wüßte ich sie gern in treuen Händen, sie bedarf so dringend einer Stütze," dachte sie und seufzte wie so oft, wenn ihre Gedanken bei dem Sorgenkinde weilten.

Gerdas Erbitterung wuchs, ihr war plötzlich die Vermutung gekommen, daß sie ihre Umgebung in Meinholds Hände spielen wollte, um sie durch eine baldige Ehe vor der Virtuosenlaufbahn zu bewahren. Sie hatten wahrscheinlich mit Freude Meinholds Wohlgefallen an ihr, Gerda, gesehen, und bauten auf ihre Jugend, um sie zu diesem verhängnisvollen Schritt zu bestimmen. Der Tag ihrer Abreise fand sie mürbe vom schmerzhaften Grübeln, ermüdet von den leidigen Anproben und Besorgungen. Sie war wirklich mager geworden.

Anna sah sie besorgt an. — Gerda erriet ihren Gedankengang und sagte mit einem bitteren Lächeln: „Es wird mir schon besser gehen, wenn ich euch verlassen habe."

Annas Herz zog sich zusammen, sie tat aber, als ob sie diese Bemerkung überhört hätte.

Jetzt wurde ein wundervoller Blumenstrauß für Fräulein Gerda Weigert abgegeben. Die flotten originellen Schriftzüge auf dem Umschlag ließen unschwer den Absender erkennen. Meinhold hatte dazu auf seine Visitenkarte geschrieben: „Glückliche Reise wünscht der unangenehme Tischherr."

Dunkelrot sagte Gerda zu ihrer Pflegemutter: „Bestelle Meinhold in meinem Auftrage, daß ich mir jegliche Zuschriften und Sendungen verbitte — ich will in Zukunft nichts mehr von ihm hören."

„Aber Kind," war die bekümmerte Antwort, „du kannst dich nur geehrt fühlen, wenn er dir soviel Beachtung schenkt."

„Ich danke für die Ehre, ich will gar keine Beachtung! Ich verstehe nicht, daß ihr mich immer in meinen Bestrebungen hemmen wollt, wie kommt ihr denn dazu? Es unterliegt doch keinem Zweifel, daß ihr den Meinhold auf mich gehetzt habt."

„Wenn du zusammenführen hetzen nennst, so mag das wohl stimmen; du brauchst dich aber dadurch in keiner Weise verletzt zu fühlen, denn wenn sich Meinhold um dich bemüht, so ist es lediglich aus Sympathie für dich; er lebt in ausgezeichneten Verhältnissen, es ist ihm durchaus nicht um dein Vermögen zu tun."

„Das mag schon sein. Aber ich habe euch wiederholt gesagt, daß ich mich nicht binde."

„Wie du willst, mein Kind." Anna Lessing seufzte. „Ich werde ihm also deine Bestellung andeuten, aber es wird mir sehr schwer, weil ich überzeugt bin, daß du dir dein Lebensglück verscherzest."

„Mein Lebensglück ist meine Kunst!" Ein hartnäckiger Ausdruck setzte sich in dem schmalen Mädchengesicht fest. Dabei blieb es. Zum Abschied sagte Gerda zu den Schwestern:

„Die Blumen könnt ihr behalten, ich mag mich nicht damit schleppen."

Als Anna Lessing zufällig mit Walter Meinhold zusammentraf, brachte sie ihm schonend Gerdas abschlägigen Bescheid; er verbeugte sich schweigend.

Dreizehntes Kapitel.

Der Zug sauste gen Leipzig. Gerda saß erschöpft in ihrem Abteil, lehnte sich zurück, so daß ihr Kopf gegen ihr Reisekissen lag, sie sah mit leeren Augen Häuser, Felder und Wälder an sich vorüberfliegen. Die Erde lächelte, weil der Frühling mit ihr koste, sie lächelte, weil sie sich wiederum reich und segensschwer fühlte, weil sich allenthalben ein leises knospendes Werden regte und die Luft erfüllt war von Vogelsang und heller Daseinsfreude; nur Gerda lächelte nicht, sie sah auch nichts von all der jungen Herrlichkeit, sie überdachte die letzten Tage. Würde sie denn nie ihrem Ziel in Frieden entgegenarbeiten können? Hatten es alle Menschen so schwer, oder nur diejenigen, die ohne die sorgende Elternliebe aufgewachsen waren? Trotzdem liebte sie ihre Pflegemutter wie ihr eigenes Kind, davon war sie überzeugt, aber sie kannte sie nicht, stand ihren inneren Kämpfen fremd gegenüber! Woher sollte sie auch? Gerda klagte nie, und ihre Schwestern waren zufrieden. Sie gingen ihren geraden, vorgezeichneten Weg, schufen sich ihre harmlosen Vergnügungen und würden sich auf dieselbe Art ihr eigenes Lebensglück schaffen. Auch Sophies Leben nahm seinen normalen Verlauf.

Und jetzt kam ihr ein interessanteres Mädchenschicksal in den Sinn — Hilde Stechows! — Sicher und selbstverständlich schritt sie immer vorwärts, stetig und siegesfroh! Hatte es überhaupt für sie einen Anfang gegeben? Ihr schien, sie habe als Kind schon da eingesetzt, wo sie, Gerda, erst nach jahrelangem Studium hingelangen konnte. Die große

musikalische Begabung war eben angeboren und äußerte sich bei den wahren Talenten schon in der Kindheit als fertiges Können, sie brachte von vornherein eine Summe künstlerischer Vollendung mit, die nur der Reife und Vertiefung bedurfte. Diese beneidenswerte Hilde, für sie war alles einfach!

Ihre Pensions- und Konservatoriumskollegen, die durchaus nicht alle bedeutende Talente waren, studierten ruhig und arbeitsfroh und schienen ihren Erfolg mit Sicherheit zu erwarten.

Nur sie mußte sich immer quälen, mußte dem Dasein alle Kleinigkeiten abringen, mußte mühsam alles das suchen, was sich den anderen selbstverständlich darbot, um dann noch von außen in ihrer Laufbahn gehemmt zu werden. Nun kam plötzlich dieser Meinhold, der ihr einreden wollte, daß er sich für sie interessierte, nachdem er einen einzigen Abend mit ihr verbracht hatte!

Wieder war ihre Gemütsruhe dahin! Diese Gedanken warf der Zug in ihrem müden Hirn herum, sie ratterten mit ihm um die Wette. — Unterdessen hatte sich der Mittag in den Nachmittag verwandelt, der zu dieser Jahreszeit noch kurz und rosig ist. Goldfarbene Wölkchen kündigten die herannahende Dämmerung an, durch das offene Fenster drang ein herber Erdgeruch. Gerda sog ihn dankbar ein und blickte dann auf die Uhr. Jetzt mußten sie gleich ankommen.

Als eine Viertelstunde später der Zug in Leipzig einfuhr, atmete sie auf.

Und nun gehörte sie wieder ganz ihrem Studium, gönnte sich keinerlei Ablenkung, außer den Spaziergängen mit ihren Pensionsgefährtinnen, an die sie sich jetzt herzlich angeschlossen hatte, oder mit Hilde Stechow; auch Frau von Hilgers trat ihr näher, so hatte sie in Leipzig ein Häuflein Menschenkinder, die ihr lieb und wert geworden waren.

Der Frühling wurde immer schöner, immer grüner, immer leuchtender, es war, als könne er sich vor seinem baldigen Scheiden nicht genug tun an Glanz und Glück. Aber Gerda freute sich auch auf den Sommer; sie liebte die heiße Jahreszeit. Nur etwas störte sie in der Leipziger Natur: der Knoblauchreichtum. Bisher waren ihr diese Gewächse bloß in den Speisen begegnet und auch dann verhältnismäßig selten, hier wucherten sie förmlich in den Wäldern, durchschwängerten die Luft mit ihrem unliebsamen Geruch.

Oftmals wenn sie erholungsbedürftig war und sich mit ihren Freunden im Freien erging, vergaß sie diese übelriechenden Sommerbeigaben ganz, bis aus irgend einem lauschigen Waldversteck ein so starker Gestank hervordrang, daß sie sich mitunter vor Entsetzen schüttelte.

Nichtsdestoweniger fühlte sie sich sehr wohl, und wenn sie mit Ellen Rhodius an Sonntagabenden (im Sommer wurden die Sonntagskonzerte nur alle drei Wochen abgehalten) in der hübschen, wasserreichen Gegend herumruderte, sah sie, wie lieb ihr Leipzig geworden war.

Und ihr Studium gedieh, sie fühlte täglich mehr und mehr, wie sie sich in das Klavier hineinlebte, bis jetzt hatte sie es nur als Mittel zur Musik angesehen, jetzt, da sie es beherrschen gelernt, empfand sie es als Ganzes und freute sich über die neugeschaffenen Werte.

Die erste Prüfung war Ende Mai festgesetzt, sie sollte das d moll-Konzert von Mozart spielen: in den Orchesterproben kostete sie die nie geahnte Wonne, sich dem gewaltigen Musikkörper einzufügen. Ihre Kollegen warnten sie vor dem besonderen Lampenfieber, das die Anfänger befällt, wenn sie zum ersten Male mit Orchesterbegleitung spielen — aber sie empfand nichts dergleichen.

Der Tag des großen Abends kam, ihr war, als müsse ihr jeder Mensch ansehen, daß sie heute mit Orchester spielen würde. —

Als sie dann an die Reihe kam, hatte sie nicht die geringste Angst, der Rhythmus trug sie — sicher und feurig führte sie ihren Solopart durch. Der lebhafteste Beifall wurde ihr zuteil, man lobte ihre Technik, ihr Stilgefühl. Nun stand es in Gerda unwiderruflich fest, daß sie ihren Beruf richtig gewählt hatte.

Meinhold war abgetan, sie strebte der Hauptprüfung zu, die unmittelbar vor den großen Ferien, also Anfang Juli stattfinden sollte.

Die Zeit verging, der Sommer hatte seinen Einzug gehalten: es wurde heiß und heißer, die Hitze brütete förmlich auf den Straßen, die Menschen schlichen umher wie müde Fliegen. Nur die Schulkinder kamen dabei auf ihre Rechnung; bei dieser Temperatur erhielten sie Hitzferien, jeden Morgen prüften sie angstvoll das Thermometer, um festzustellen, ob es die gewünschte Gradzahl aufwies. „Dadurch bekommt man den Vorgeschmack der großen Ferien," meinten die Witzigen.

Das Konservatorium kehrte sich nicht an die Temperatur, dort war jede Minute kostbar. All die jungen Menschen arbeiteten mit der Zähigkeit, die der Kampf ums Dasein erfordert; sie rangen wie die Verzweifelten um das Reifezeugnis, das ihnen die Erlaubnis ausstellen sollte, den erbitterten Kampf aufzunehmen. All diese Schüler wollten als Virtuosen oder Lehrer in die Welt hinausgehen, alle faßten die Kunst als Broterwerb auf! Sie schufteten, und die Lehrer mühten sich — im Juni war es immer so — die weiten Räume des schönen Gebäudes atmeten Schweißgeruch aus! Die Zöglinge trieften nach dem Unterricht wie die Ringkämpfer und begaben sich dann teils in ihre Wohnungen, teils in ihre dürftigen Mietsspelunken, um sich weiter zu schinden. — Das nannte sich Kunst!

„Ich glaube, jeder Schuhflicker könnte Virtuose werden, wenn er neun Stunden am Tag übte," sagte der Direktor in einer Konferenz, als die Fähigkeiten der Schüler besprochen wurden, „es ist ein elendes Dasein."

Die Lehrer lachten halb mitleidig halb spöttisch. „Ja, was ich doch sagen wollte," — der Direktor strich sich nervös durch das Haar und sah dabei Professor S. an — „warum haben Sie eigentlich die kleine Weigert zu der großen Prüfung zugelassen?"

„Weil ich sie für fähig halte, dieselbe zu bestehen."

„Ich nicht!" Der Direktor sprach leise, aber deutlich.

„Warum nicht?" Professor S. bemühte sich, seinem Vorgesetzten gegenüber ruhig zu bleiben.

„Es ist ausgeschlossen, daß ein Schüler nach dreivierteljährigem Studium ein Reifezeugnis bekommen kann."

„Man sollte hierin keine Norm ziehen."

„Ich wußte gar nicht, daß Sie das Mädchen für so sehr begabt hielten."

„Für musikalisch vom ersten Augenblick an, für pianistisch allerdings nicht; Fräulein Weigert hat aber in dieser kurzen Zeit so verblüffende Fortschritte gemacht, daß ich die größten Hoffnungen auf sie setze — Sie sahen doch auch, wie sie in ihrer ersten Prüfung abschnitt, geradezu glänzend."

Der Direktor lächelte: „Mehr als durchfallen kann sie ja nicht, aber," jetzt wurde er wieder ernst, „ich produziere nicht gern unreife Schüler bei den großen Prüfungen."

„Herr Direktor, wenn ich kein Vertrauen zu ihren Fähigkeiten hätte, so würde ich sie entschieden nicht angemeldet haben. Außerdem ist ihr Studiengang bei einem günstigen Prüfungsergebnis durchaus nicht beendet, sie soll vielmehr im Herbst eine regelrechte Repertoirearbeit bei mir beginnen, um sie in Stand zu setzen, ein ganzes Progamm zu spielen."

„Ach so!"

Jetzt lächelte Professor S.: „Hilde Stechow ist längst dem Konservatorium entwachsen, erspielte sich bereits im vergangenen Jahre ihre Medaille und bleibt doch noch bis zum nächsten Herbst, bis sie ihr erstes Konzert gibt, bei uns."

„Das liegt an Ihrem anregenden Unterricht."

Professor S. verbeugte sich leicht: „Jedenfalls ist Fräulein Weigert eine tief veranlagte Musikernatur, und wenn auch nicht eine Virtuosin wie Hilde Stechow, wird sie doch unserem Institut Ehre machen." Professor S. hatte mit ungewöhnlicher Wärme gesprochen — jetzt wischte er sich die Schweißtropfen von der Stirn, auch die anderen Herren betupften sich, es war nicht zum Aushalten. — Die Konferenz wurde auch bald beendet. — Gerda liebte die Hitze; sie übte womöglich noch unermüdlicher: sie mußte sich jetzt die goldene Medaille erspielen, es galt, ihren Angehörigen zu zeigen, wer sie war und daß sie sich nicht nur in einer Laune der Musik gewidmet hatte. Das wäre freilich ein Triumph, schon in der zweiten Prüfung eine solche Auszeichnung zu erhalten! Und doch war es nicht nur die Eitelkeit, die Gerda anspornte, zeitweise vergaß sie die Aufführung und alle Zukunftsträume in dem Werk, in das sie sich vertiefte. Das c moll-Konzert von Beethoven war ausersehen worden; bei seinem Studium fiel der Ehrgeiz von ihr ab wie ein fremdes Gewand. Das Verständnis für Beethoven war ihr aufgegangen. An ihn glaubte sie wie an einen Heiligen; noch näher als Bach war er ihr jetzt gerückt; seine Kunst erschien ihr in ihrer Leidenschaft, ihrem wahren, irdischen Schmerz menschlicher als die des Thomaskantors. „Ich werde durch Beethoven besser," schrieb sie damals an Edith Anders, und es war so! Sie spürte keine Müdigkeit und spielte sich zu Dank.

Und der Tag der Prüfung kam, es war noch heißer als sonst, der Himmel so wolkenlos, daß seine Bläue fast schmerzte. Seit einer Woche hatte es nicht geregnet, die Hitze dampfte aus dem Asphalt heraus, greifbar wie eine dichte Wolke, braungrau verstaubt darbte das Grün auf den öffentlichen Plätzen und Gärten, alles war wie geschmort.

Im Konservatorium wurden Eiswasser und belebende Getränke bereit gehalten für diejenigen, welche die Hitze nicht vertragen würden. Eine solche Temperatur war noch nie in den Annalen der berühmten Musikschule verzeichnet worden.

Blaß und angegriffen waren Lehrer und Schüler, vorläufig vermochte nicht einmal die Aufregung sie aus ihrer Schlappheit herauszureißen. (Fortsetzung folgt.)

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart.
Schluß des Blattes am 25. März. Ausgabe dieses Heftes am 6. April, des nächsten Heftes am 20. April.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1916 Heft 14

Preis des Jahrgangs (Oktober 1915 bis September 1916) 8 Mark.

Erscheint vierteljährl. in 6 Heften (mit Musik- und Kunstbeilagen). Abonnementspreis 2 M. vierteljährl., 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- u. Musikalienhandl. sowie durch sämtl. Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österr. Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährl.

Inhalt:

Von der Wohltätigkeit der Künstler und vom Publikum.



Würde jemand alle Wohlfahrtskonzerte der beiden letztvergangenen Winter zählen, er hätte ein gut Stück Arbeit zu leisten. Diese Arbeit würde keine geringe Last werden, wollte der Zähler auch die Summen addieren, die durch die Leistungen unserer Künstler der Wohlfahrtspflege zugeführt worden sind. Bis zu einem gewissen Grade läßt sich sagen, daß die vielen, vielen Tausende, die sich auf diese Weise berechnen ließen, die Honorare darstellen, auf welche die Künstler für die durch den Krieg Betroffenen verzichtet haben. Man soll den Künstlern diese Hochherzigkeit nicht vergessen, soll in Zukunft immer daran denken, wie sie stets und überall bereit gewesen sind, ihre Kunst in den Dienst der Nächstenliebe zu stellen. Aber man, d. h. alle, die es angeht, sollten, wenn, was ja zu befürchten steht, der Krieg weitere und weitere Opfer erheischt, bedenken, daß die Sache so, wie sie bisher betrieben wurde, nicht mehr weiter gehen kann. Wenn ein glänzend bezahlter Opernsänger unter Verzicht auf Honorar fürs Rote Kreuz singt, so hat das für ihn keinen materiellen Nachteil. Wird aber ein armer Teufel von Orchestermusiker oder ein nicht minder hart mit der Not des Lebens ringender Pianist genötigt, seine Kräfte wieder und wieder ohne Entgelt Wohltätigkeitskonzerten zu widmen, die Damen oder Herren der Gesellschaft veranstalten, so ist das empörend. Diese verfügen geradezu über sein Können, weil sie wissen, solch armer Mensch kann aus Rücksicht auf seine wohlhabenden Schüler und deren Eltern nicht Nein sagen, wenn Frau Baronin X. und Herr Geheimrat Y. mit sanften Schmeichlerworten die Mitarbeit erbitten. Das ist ein unwürdiger Zustand auch für die, welche ohne die „Mitwirkung“ von Künstlern bei ihren Veranstaltungen nichts erreichen können. Ihm kann nur dann gesteuert werden, wenn die Künstler in Zukunft jede Leistung versagen, sofern ihnen nicht ein bestimmtes Honorar geboten wird. Wer reich genug ist, kann das Geld ja sofort wieder zur Verfügung stellen, aushändigen aber sollte er es sich lassen.

Unter den die Not der schweren Zeit nicht am wenigsten Empfindenden stehen die Künstler nicht an letzter Stelle. Diese Not zu lindern, muß kräftig gearbeitet werden. Organisation ist Alles. Wir haben alle möglichen Künstlerverbände und Vereinigungen. Sie müssen sich enger aneinander schließen und Unterstützungskassen ins Leben rufen, in die bestimmte Anteile vom Reingewinne aus Konzerten zu fließen haben: aus diesen Kassen wären notleidende Künstler zu unterstützen. Bisher ist, wie es scheint, dieser Grundsatz nur in *Dresden* durch den „Wirtschaftlichen Verband konzertierender Künstler“ durchgeführt worden.

Ein Ausbau dieses gesunden Gedankens erscheint nicht nur wünschenswert, er ist dringend notwendig. Und daneben noch etwas anderes. Wir haben im vergangenen Winter erlebt, daß Künstler, die in glänzenden Verhältnissen leben oder doch in mehr als ausreichend bezahlter Anstellung stehen, überall in Deutschland konzertierten, ohne daran zu denken, von ihren großen Einnahmen den Notleidenden zu spenden. Das Publikum füllte, da es sich um „Sterne“ handelte, diese Veranstaltungen bis zum letzten Platze und vernachlässigte, weil es übersättigt war, andere, bescheidenere Darbietungen, aus deren Erträgnissen Wunden geheilt werden sollten, die der Krieg geschlagen hat. Solch unsoziales Benehmen einzelner Künstler dürfte nicht länger geduldet werden. Eine einzelne Stadt könnte da nichts erreichen. Auch hier gilt es, organisatorisch zu wirken, Richtlinien zu schaffen, die Alle zu befolgen hätten. Weil sich bereits über 700 Mitglieder dem W. V. k. K. angeschlossen haben, so könnte von Dresden aus vielleicht auch dieser Gedanke in Deutschland und Oesterreich verbreitet werden, und da die Konzertflut zu Ende geht und die ruhige Zeit einsetzt, wäre jetzt die passende Gelegenheit, planmäßig an die allerdings mühsamen aber notwendigen Vorarbeiten zu gehen. Zunächst gilt es, die allgemeinen Gesichtspunkte klar zu legen, sie Vertrauenspersonen in den hauptsächlich in Betracht kommenden Städten zu übermitteln und diese zur Begründung von Lokalvereinigungen zu veranlassen. Haben die musikpädagogischen Verbände es vermocht, das Publikum da und dort zu veranlassen, den Musikunterricht, dem eine Zeitlang ernste Gefahr drohte, wieder aufzunehmen, so ist nicht einzusehen, weshalb bei gründlicher Bearbeitung aller in Betracht kommenden Faktoren (Konzertverbände, Saalbesitzer, Agenten, Publikum, Presse) nicht auch hier Wandel geschaffen werden könnte. Ohne die Hilfe der staatlichen und städtischen Behörden auszukommen, scheint mir unmöglich, so wünschenswert das ja an und für sich wäre. Allein es gilt, darüber kann kein Zweifel bestehen, einen gewissen Zwang auszuüben, und der läßt sich ohne Mitwirkung der Behörden schwerlich erreichen. Denn eine bloße Berufung auf das Ehrgefühl oder das Aussprechen der Erwartung, ein jeder werde schon wissen, was er zu tun habe, nützt gar nichts, wie man leider nicht erst zu beweisen braucht. **W. Nagel.**

Wie liest man die Notenschrift am zweckmäßigsten?

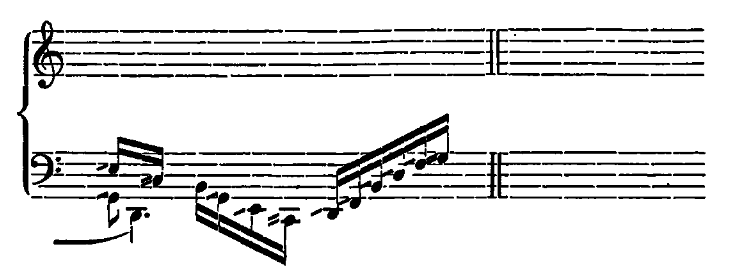
Von OTTO GASTEYGER (Stuttgart).

(Fortsetzung.)

Alle Qual, die sich aus dem Fehlen einer einheitlichen Rechtschreibung, aus den Vorzeichnungen nebst daranhängendem Regelkram und der aus all dem folgenden Unsicherheit ergibt, ist damit noch nicht beseitigt. Fordert schon die Beherrschung der Vorzeichen mit Gefolge eine vieljährige Uebung und eine Verlängerung der Lernzeit um mindestens die Hälfte, so ist es bei der Ueberhandnahme der Chromatik in modernen Kompositionen fast unmöglich, die zufälligen Versetzungszeichen zu Beginn eines langen Taktes bis zum Schlusse im Gedächtnis zu behalten.

Hier gibt es nur eine Lösung — zugleich das Ziel unserer Forderung — und diese heißt: Weg mit allem Regelkram, das ist „weg mit der (Gesamt-) Vorzeichnung und weg mit dem Auflösungszeichen"! Was wir brauchen, ist eine Notenschrift, die nicht fortwährende Ueberlegung erfordert, sondern die ohne jede Reflexion direkt ablesbar ist. **Jede** Note ohne Versetzungszeichen sei **Stammton!** Umgekehrt müßte jede erhöhte oder erniedrigte Note mit dem betreffenden Versetzungszeichen versehen sein! Also keinerlei Rücksicht mehr auf irgendwelche vorhergehenden Vorzeichnungen oder Versetzungszeichen! Die natürliche Folge wäre in sehr vielen Fällen eine Vermehrung der Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen, die aber durch den gänzlichen Wegfall der Vorzeichnung am Anfang jeder Linie und der Auflösungszeichen bei Anwendung der vorgeschlagenen, bedeutend kleineren Versetzungszeichen ⟋ und ⟍ kaum mehr Raum als bisher erfordern würde. Oft wäre sogar das Gegenteil der Fall; zum Beweise und Vergleiche diene eine Zeile aus Schumanns Fis dur-Romanze, die in der bisherigen Schreibweise 44 Vor- und Versetzungszeichen aufweist im Gegensatz zu nur 22 der neuen Notierung:





Welches Notenbild sauberer und klarer wirkt und trotzdem weniger Raum beansprucht, ist auf den ersten Blick ersichtlich. Allerdings würde die neue Schreibweise im Durchschnitt wahrscheinlich etwas mehr Raum erfordern, aber die gänzliche Entlastung des Gedächtnisses, die bedeutende Verminderung der Hirnarbeit, die größere Uebersichtlichkeit, die wesentliche Erleichterung der Lesbarkeit und die durch all dies bewirkte Verminderung der Lernzeit um viele Jahre bedeutet einen solch enormen Gewinn, daß ein Papieropfer kein Hindernis bilden sollte. Nötigenfalls könnte das entlastete Hirn auch eine reichlichere Anwendung von schon üblichen oder neu aufzustellenden Abkürzungen bei vielfacher und ununterbrochener Wiederholung gleicher Akkorde usw. vertragen. Als oberste Bedingung müßte aber auch hierbei Unmöglichkeit von Mißverständnissen gefordert werden. Ist es nicht beschämend, daß wir im Zeitalter der höchsten technischen und wissenschaftlichen Errungenschaften nicht schon längst eine Tonschrift haben, die unabhängig von jeder Regel direkt ablesbar ist, wie unsere gewöhnliche Buchstabenschrift? Eine solche Notenschrift wäre eine „Erlösung" für Künstler und Dilettanten, Lehrer und Lernende.

Da wir uns aber vorläufig und leider sehr wahrscheinlich sogar noch lange mit der alten Notenschrift abquälen müssen, so drängt sich die Frage auf, ob vielleicht Hilfsmittel vorhanden sind, die das Lesen der Vor- und Versetzungszeichen wenigstens erleichtern. Und da tönt uns leider ein kaltes Nein entgegen. Es gibt keinen Ausweg aus dieser Kalamität, als eben die Abschaffung der Gesamtvorzeichnung, und der überaus lange und dornenvolle Weg zur völligen Beherrschung der Tonarten kann deshalb niemand erspart bleiben. Unsere unselige Notenschrift ist mit daran schuld, daß so viele Lernbegierige erschöpft unterwegs liegen bleiben und häufig mißmutig einem Ziel den Rücken kehren, das trotz aller Uebung in unerreichbarer Ferne zu bleiben scheint. Nicht bloß die Pädagogik, sondern gerade die Schwierigkeit der Erlernung des alten Notensystemes trägt die Hauptschuld daran, daß neunzig Prozent aller Spieler nicht aus dem Stümpern und aus seichter Musikliteratur herauskommen. Denn darüber dürfte kein Zweifel bestehen, daß die Beherrschung wirklich guter Musik ganz erheblich größere Uebung und Gewandtheit voraussetzt, also ein entfernteres Ziel darstellt. Ein einfacheres Notensystem würde dieses Ziel erheblich näher rücken, ein allgemeines Vorrücken auf eine höhere Stufe ermöglichen und damit einer größeren Verbreitung guter Musik Tür und Tor öffnen. Die natürliche Folge davon wäre letzten Endes eine allgemeine Hebung des Geschmackes.

Wenn nun auch zur leichteren Bewältigung der Vor- und Versetzungszeichen des gebräuchlichen Notensystemes keine Hilfsmittel zu Gebote stehen, so können doch einige Fingerzeige aus der Praxis von Nutzen sein, die auf eine Klippe im Meere der „Kreuze" und Been (man ist versucht, „Böen" zu schreiben!) hinweisen, an der alle Schüler immer wieder zu scheitern pflegen. Gemeint sind die Versetzungszeichen vor den Secundintervallen eines Akkordes. Da, wie schon früher erwähnt, die Versetzungszeichen einen viel zu großen Raum einnehmen, so kann das Auge sehr schwer unterscheiden, ob das Versetzungszeichen zur oberen oder unteren Note des Secundintervalls gehört. Ganz besonders ist dies der Fall in den Hilfslinien. Hier läßt sich nun aus der Praxis eine Regel bilden

und mit Erfolg anwenden, auch wenn einmal eine seltene Ausnahme gegen die Regel sprechen sollte. Mit Recht darf man dabei wohl sagen: „Lieber auf Grund der Regel unter 1000 Fällen einen Fehler, als ohne Regel 1000 Fehler oder wenigstens Unsicherheiten!“ Die Regel heißt: 1. Ein Erhöhungszeichen, also ein ♯ (oder, wenn ein ♭ in der Vorzeichnung oder „zufällig“ vorhergeht, ein ♮) vor einer Secunde bezieht sich auf die höhere der beiden Noten.



2. Ein Erniedrigungszeichen, also ein ♭ (oder wenn ein ♯ vorhergeht, ein ♮) bezieht sich auf die tiefere Note.



3. Auch bei zwei Versetzungszeichen vor einer Secunde bezieht sich das Erhöhungszeichen auf die höhere, das Erniedrigungszeichen auf die tiefere Note.



Die Zuhilfenahme dieser Regeln, die sich kurz dahin zusammenfassen lassen, daß bei Secunden ein Erhöhungszeichen stets die obere, ein Erniedrigungszeichen stets die untere Note versetzt, ist um so empfehlenswerter, als die Anordnung der Secunden nebeneinander in den Notenräumen notwendigerweise eine der Noten in größere Entfernung vom Versetzungszeichen bringt. In sehr vielen Fällen leider gerade diejenige, auf die sich das Versetzungszeichen bezieht, während das Auge naturgemäß eher geneigt ist, das Versetzungszeichen auf die zunächst gelegene Note zu beziehen. Obige Beispiele 1, 2, 4 zeigen dies deutlich. Im Interesse der leichteren Lesbarkeit wäre zu wünschen, daß zusammengehörige Noten und Versetzungszeichen durch entsprechende Anordnung dicht nebeneinander gesetzt werden. Die Schönheit des Notenbildes, die dadurch etwas leiden könnte, ist nicht so wichtig, wie die leichtere Lesbarkeit. Es läge z. B. sonst kein Hinderungsgrund vor, etwa im ersten Beispiel *eis* direkt unter *h*, und rechts neben *eis—d* zu setzen. Bei zwei Versetzungszeichen nützt natürlich alles Umstellen nichts.

Zur Unterstützung des Auges dürfte auch eine nähere Betrachtung der ♯ und ♮ in den Notenräumen dienen, die erkennen läßt, daß diejenige Note dazugehört, die genau in derselben Linienhöhe liegt, wie der Raum zwischen den vier Strichen des ♯ oder ♮. Aufeinander gerückt wäre also der Notenkopf gerade in diesen Raum gestellt.

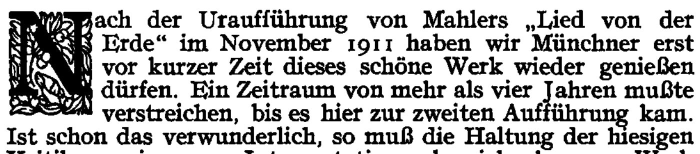
Eine allgemeine Bemerkung über das Verhältnis der Lernenden zu den Vor- und Versetzungszeichen möge diesen Abschnitt beschließen. Bekanntlich leben jene stets auf dem Kriegsfuße mit diesen Zeichen, die jedem Schüler ein Greuel sind. Bei dem einen ist der Haß gegen die ♯, bei dem anderen gegen die ♭ stärker, und bald vollzieht sich gewöhnlich die Scheidung in ♯-Menschen, denen die ♯ immerhin noch lieber sind, und in ♭-Menschen, denen die ♭ angenehmer sind. Die Gesamtvorzeichnung wird durchschnittlich bis zu vier ♯ oder ♭ erträglich gefunden, darüber hinaus kommt für die meisten Spieler ein kritisches Stadium.

Ebenso schwer, wenn nicht schwerer, fällt das Einleben in das Wesen der zufälligen Versetzungszeichen besonders bei langen Takten mit reichem Figurenwerk (z. B. bei Bach), wo das Versetzungszeichen nur einmal, die bezügliche Note aber mehrfach und oft recht versteckt im selben Takt erscheint. Die größere Schwierigkeit liegt hier darin, daß das zufällige Versetzungszeichen unerwartet und schnell vorübergehend auftritt und deshalb auf Auge und Gedächtnis nicht nachhaltig genug zum weiteren Geltendmachen des Zeichens über den ganzen Takt wirkt. Ganz im Gegensatz zu der Gesamtvorzeichnung, wo die ganze Denkrichtung von Anfang an und dauernd auf den Zweck der Vorzeichnung eingestellt ist. Es läßt sich hier nichts Besseres empfehlen, als das länger anhaltende Gehörsgedächtnis in der Weise auszunützen, daß der Klang des versetzten Tones über die ganze Dauer des Taktes den Mahner an das Versetzungszeichen spielen muß, so daß bei Nichtbeachtung das beleidigte Ohr sofort an das etwa schon am Anfang des Taktes stehende Versetzungszeichen erinnert. Besser und einfacher wäre es natürlich, wenn bei Wiederholung von versetzten Tönen mit den entsprechenden Zeichen nicht gespart würde.

(Fortsetzung folgt.)

Gustav Mahlers „Lied von der Erde“ und die Münchener Kritik.[1]

Von HANS FISCHER (Solln-München).



Nach der Uraufführung von Mahlers „Lied von der Erde“ im November 1911 haben wir Münchner erst vor kurzer Zeit dieses schöne Werk wieder genießen dürfen. Ein Zeitraum von mehr als vier Jahren mußte verstreichen, bis es hier zur zweiten Aufführung kam. Ist schon das verwunderlich, so muß die Haltung der hiesigen Kritik, weniger zur Interpretation, als vielmehr zum Werk und zum Künstler selbst in mancher Hinsicht überraschen und einige kurze Ausführungen erscheinen in diesem Zusammenhang nicht überflüssig. Daß es außerhalb unserer Absicht liegt, die — übrigens hervorragende Aufführung unter Bruno Walter als solche zu betrachten, bedarf keiner ausdrücklichen Feststellung.

Seinerzeit, als man den Wiener Kapellmeister und Komponisten Mahler hier in seinen Werken kennen zu lernen begann, wurden Stimmen laut, welche zwar die Besonderheit dieser Erscheinungen in technischer und klanglich-formaler Beziehung anerkannten, andererseits aber die Empfindung und vor allem die Originalität bis zu gewissem Grade anzweifelten. Wenn auch derartige Ansichten bei dem ersten Auftreten solcher, wirklich außergewöhnlicher Musik nicht wundernehmen können, so erscheinen sie nach einer näheren Bekanntschaft mit der inneren Individualität des viel zu früh verstorbenen Künstlers immerhin ein wenig sonderbar. Mahler sei ein unbewußter und feiner Künstler des Nachempfindens; über eigentliche Originalität und Schöpferkraft im tiefsten Sinn hätte er, trotz seiner großen Vorzüge, nicht verfügen können . . . Dies ist ungefähr die Meinung, welche hierzuland aus unbekannten Gründen fast zum Dogma geworden ist. — Gewiß, Mahler mag auch solche Seiten gehabt und ausgewirkt haben, aber der Schwerpunkt seiner inneren Natur, der Kern, die Hauptsache war durchaus nicht so beschaffen. Ueber Nebensächlichkeiten wegzuschauen, scheint wahrhaftig schwer zu sein; wie könnte man sonst das Wesentliche seiner künstlerischen Persönlichkeit dergestalt verkennen? Daß es Werke von ihm gibt, die vielleicht zu reichlich mit solchen Nebensächlichkeiten versehen sind, sei ohne weiteres zugestanden. Das Lied von der Erde gehört nicht dazu. Es ist eine ausgereifte Arbeit, die uns zum Bewußtsein bringen könnte, was wir durch den vorzeitigen Abschluß dieses Lebens verloren haben. Just in dem nachgelassenen Werk die Bestätigung für den Satz finden zu wollen, Mahler hätte der tiefsten Selbstschöpferkraft entbehrt, er hätte nicht gekonnt, was er wollte, erscheint uns ganz und gar verfehlt. So willkürlich darf denn doch ein Urteil nicht gefällt werden. Ob das Lied von der Erde, von Einzelheiten abgesehen, im ganzen inneren „Zug“ originell, d. h. aus Schöpferkraft im höchsten Sinn entsprungen ist oder nicht, kann keineswegs nur Ansichtssache sein, denn Ansichten benötigen eines Fundamentes, man muß sie begründen, wenn nicht beweisen können. — Als Ganzes betrachtet zeugt gerade dieses Werk von einer unbedingten und sehr kraftvollen Eigenart; der Text — aus dem Altchinesischen übertragen — ist ihr so genehm, daß man sich nicht im mindesten wundert, wieso Mahler auf den vielleicht etwas entlegenen Stoff verfiel. Es läßt sich ohne

[1] Die Schriftleitung der N. M.-Z. stimmt nicht allen Ausführungen des Verf. zu, glaubt indessen, den durchaus sachlichen Aufsatz Herrn Fischers ihren Lesern um so weniger vorenthalten zu wollen, als wichtige prinzipielle Dinge in ihm berührt werden. Einer Antwort auf Fischers Aufsatz stellen wir die N. M.-Z. gerne zur Verfügung.

Zweifel außer von leise sentimentalen Längen auch manches erzählen von gewagten Instrumental-Experimenten, von rhythmischen Mausefallen usw., obgleich Mahler nicht wie Richard Strauß zuweilen die „artistische" Behandlung des Orchesters als Selbstzweck betreibt. Hingegen verfügt er über einen sprudelnden und wahrhaft unerschöpflichen Quell vielartiger Einfälle, die sich zu den entzückendsten Melodien runden und darin ist er Strauß entschieden überlegen. So heikel auch die instrumentale und rhythmische Verarbeitung ist, immer entsteht ein Produkt von natürlichem Wohlklang, einem Klang, der musikalisch „trägt", tonal, formal und rhythmisch als ungewöhnlich angenehm empfunden wird und einer solchen Wirkung kann sich wahrlich die moderne Musik nicht allzuoft rühmen. Eines ist jedenfalls unverkennbar: Die L e b e n d i g k e i t in diesem Werk und die E n e r g i e, mit welcher sich die Eigenart durchsetzt. Uns erscheint diese Musik rhythmisch wie klanglich so durchaus originell, so zweifelsohne schöpferisch, daß wir uns an den nicht übergroßen Kreis wirklicher Mahler-Kenner wenden möchten, um zu erfahren, ob wir uns damit wahrhaftig im Irrtum befinden. Der hiesigen Kritik sei diese Kompetenz nicht ohne weiteres zugestanden, denn es soll sich mitunter schon erwiesen haben, daß sie dem Dogma mit verhältnismäßig reichlicher Vorliebe huldigt. Vor nicht allzu langer Zeit — der Schleier der Vergessenheit hat es noch immer nicht genügend verhüllt — als Brahms hier endlich anfing bekannt zu werden, nachdem man ihm zu Ehren am Rhein schon Feste gefeiert hatte, stellte sich die Kritik ebenso zu ihm, wie heute zu Mahler. Das Wort vom „Mangel an Schöpferkraft und Empfindung" wurde ausgegeben und siehe, es wurde sofort zum Dogma. Wo ein Künstler Brahms auf dem Programm hatte, war ihm die Kritik nach Schema F sicher. Es sei gewiß schön und gut, daß man diese Werke zu hören bekäme, allein . . . und dann kam unweigerlich das Dogma zu Wort. Mangel an Schöpferkraft und Empfindung — und so etwas einem Brahms gegenüber! — Ist auch Mahler durchaus kein Brahms, so bleibt doch die Aehnlichkeit des Urteils immerhin recht bemerkenswert. Man sehe oder besser höre sich daraufhin einmal die Sätze „von der Schönheit" und „von der Jugend" im Lied von der Erde an. Wie man daraus einen solchen Schluß ziehen, wie dieser Schluß hier nur halbwegs standhalten kann, ist vollkommen unbegreiflich. Mit Absicht seien gerade diese beiden Sätze angeführt, denn sie zeigen am besten Mahlers inneres Sein und äußeres Können. Ueber die Frage des Sympathischen dieser Musik kann man natürlich verschiedener Anschauung sein. Die Anmut ist ein Ding, das verstanden werden will. Der klangliche Vorzug steht schon weniger zur Diskussion, weil er einen sachlichen und tatsächlichen Hintergrund hat, ebenso wie auch die Geschlossenheit dieser beiden Sätze, doch hängt dergleichen zum größten Teil von der Technik ab. Was aber nicht von der Technik abhängt, ist die Empfindung. So aus dem Innersten des Künstlers heraus, so selbständig, unmittelbar und warm tritt sie zutage, daß schon ein gehöriges Quantum von Starrheit und Dogmatik dazugehört, es nicht zu verspüren oder ihm nur das W o l l e n und die Kunst des N a c h e m p f i n d e n s zuzugestehen. Welchem Künstler oder Kunstwerk, welchem Erleben oder welcher anderen Natur das Lied von der Erde in seiner inneren Struktur nachempfunden sein soll, das von der Münchner Kritik zu erfahren wäre in der Tat von Interesse. Es kann sich doch diese Ansicht kaum nur auf den Umstand stützen, daß im Hauptthema des Satzes „der Trunkene im Frühling" der Refrain eines Ueberbrettliedes von Oskar Straus verarbeitet ist, denn dergleichen haben schon andere Künstler z. B. Brahms getan. Hier sei auch Beethovens Klaviertrio op. 121 a („Schneider Kakadu") erwähnt; allerdings ist dort die „Quelle" angegeben. Aber erstens gibt es überhaupt nicht viele bedeutende Musiker, die niemals dergleichen unternommen hätten, zweitens ist unseres Erachtens einem Thema an sich in dieser Beziehung kein so großes Gewicht beizumessen, daß man etwa die Originalität des ganzen Werkes davon abhängig machen könnte. So etwas hat denn doch noch mit anderen Qualitäten, nämlich mit den künstlerischen zu tun. Auf die Verwendung und Verarbeitung eines Themas kommt viel an; Schöpferkraft gibt die Originalität. Das aber ist gerade der Streitpunkt: Die Münchner Kritik gesteht diese eine Hauptsache Mahler nicht zu.

Demgegenüber sei noch einmal zusammenfassend ausgesprochen: zur Rede steht das Lied von der Erde. Es handelt sich um den i n n e r e n K e r n von Mahlers künstlerischer Individualität, wir sehen also von Nebensächlichkeiten bizarrer, launenhafter oder sentimentaler Art, wie sie ja auch in diesem Werk auftreten mögen, ab. Zur Klärung stellen wir noch fest, daß unseres Erachtens keineswegs alle pittoresken Züge zu den launenhaften oder schwächeren gehören, denn sie haben oftmals für den Aufbau und Ausdruck eine Mission zu erfüllen. Daß Orchestermusik wie Gesangspart des Geräuschartigen, d. h. unmusikalischer Widernatürlichkeit vollkommen entbehrt, kann nicht wohl angezweifelt werden. Daß auf der anderen Seite ein hoher und seltener Gehalt nicht nur an kurzen „Einfällen", sondern auch an abgerundeten, organisch entwickelten M e l o d i e n in dem Werk niedergelegt ist, muß von vorurteilsfreien Geistern, sie mögen ihnen nun sympathisch gegenüber stehen oder nicht, ebenfalls zugegeben werden. Hier sei wieder an die beiden Sätze „von der Jugend" und „von der Schönheit" mit besonderer Betonung des letzteren erinnert. Aus diesen Melodien, dem Vermeiden geräuschhafter Effekte und der, sogar von der Kritik zugegebenen Geschicklichkeit Mahlers in der Handhabung des Orchesters resultiert die K l a n g s c h ö n h e i t, die eine zu ohrenfällige Tatsache ist, um überhört zu werden. Vorwiegend, wenn nicht n u r artistisches Können dem Künstler zugestehen zu wollen, scheitert an der inneren L e b e n d i g k e i t, die fern von Berechnung eine ausgesprochene Eigenart ausprägt. Oder wird die Eigenart vom Widerpart in Abrede gestellt? — Dann müßte vor allem die Energie weggeleugnet werden, mit welcher diese Eigenart sich auswirkt und das ist nicht ganz leicht. Außerdem wäre es in diesem Fall auch von Interesse, welche Verwandtschaft die Kritik Mahler zuweist, denn zu den ganz Mittelmäßigen, denen man keine Beachtung schenken braucht, zählt sie ihn nicht. Ob man den Melodien selbst bei gutem Willen ebenfalls irgend eine Wahlverwandtschaft zuschreiben könnte, ist mehr als zweifelhaft. Wir stellen demnach fest:

Im Lied von der Erde treten zutage: Einfälle, Melodien, Orchestergeschicklichkeit, Klangschönheit, innere Lebendigkeit, Eigenart. Mangelt es einem Musiker von Eigenart und innerer Lebendigkeit, dem heutzutage wahrhaftig Melodien einfallen, mangelt es einem Mahler, dem Komponisten des Liedes von der Erde an Schöpferkraft, aus der die wahre Originalität entspringt?

Die Beweisführung ist nach außen hin vielleicht ein wenig zu mathematisch; nach innen ist sie's nicht. Jedenfalls haben wir damit unsere Ansicht einigermaßen zu begründen versucht, da es nun einmal ohne Fundament nicht wohl geht. — Alles Uebrige sei der Kritik zugestanden: in menschlicher, musikästhetischer, allgemein künstlerischer Beziehung kann man über Mahler denken, wie man will; daß indessen seiner Individualität die innere künstlerische Potenz der produktiven Natur gefehlt haben soll, ist eine, wie es scheint, recht willkürliche Annahme. Daraus folgt mit Notwendigkeit die Frage: W o r a u f g r ü n d e t s i c h d i e A n s i c h t, G u s t a v M a h l e r h ä t t e d e r w a h r e n S c h ö p f e r k r a f t e n t b e h r t? Es sei ihm trotz tiefen ehrlichen Wollens nicht völlig die Möglichkeit des Könnens beschieden gewesen? —

Ohne Fundament sind Ansichten im allgemeinen ein wenig unverständlich. Oder ist die Münchner Kritik hierüber anderer Meinung?

Ein schwäbischer Komponist und sein Förderer.

Man schreibt uns: In der Neckarzeitung veröffentlichte *W. Pfleiderer* (Eßlingen) über *August Halm* einen Aufsatz, der im Schwabenlande unliebsames Aufsehen gemacht hat. Wenn irgend jemand öffentlich für einen seiner Bekannten eintritt, der etwas geschrieben oder komponiert hat, so ist das ganz schön und macht seinem Herzen alle Ehre: allein es sollte das doch mit der nötigen Vorsicht geschehen. Ist das nicht der Fall, so kann das Vorgehen gar leicht den Schreibenden und seinen Helden in Mißkredit bringen. Wie das hier der Fall ist. Von Halm kennt man ernsthafte theoretisierende Arbeiten und eine Reihe von Kompositionen, in denen Schulweisheit und nichts anderes steckt. Daß Herr Dr. Pfleiderer von Halm sagt, er habe über Beethoven Besseres und Tieferes gesagt, als irgendein anderer, ist eine Meinung, die nicht unwidersprochen bleiben darf: ernste Beethoven-Forscher einfach an die Wand zu drücken, geht doch wohl nicht an, es sei denn, es werde der Beweis ihrer Inferiorität gegenüber Halm geführt. Die Nagel und Schenker haben in ihren Beethoven-Werken mehr gegeben, als poetisierende Beschreibungen. Wer wie Pfleiderer das behauptet, sagt — gleichviel ob bewußt oder unbewußt — Falsches. Und A. Halms „neues Ideal"? Halm predigt „die Rückkehr zur großen melodischen Linie, zum Rhythmus im struktiven Sinne". Herrlich! etwas dunkel zwar, aber es klingt recht wunderbar. Sollte Halm mit seiner Schätzung der melodischen Linie wirklich ganz allein stehen? Ist nicht das Bestreben, sie aufs neue zu finden, in vielen anderen Tonkünstlern lebendig? Halm der „Komponist" — ein Freund, anerkannter Tonkünstler von Rang und Bedeutung, macht zu dem „Komponisten" die Anmerkung „Ach du lieber Gott" . . .

Dr. *W. L.*

* * *

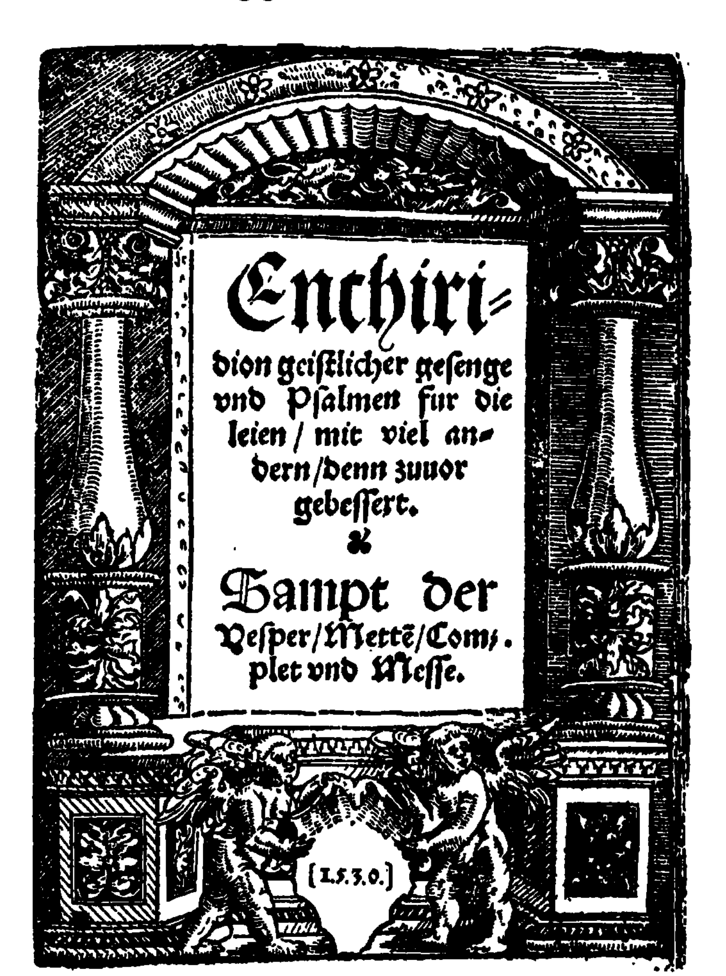
Zusatz der Schriftleitung. Wir sind weder mit dem Inhalte des Pfleidererschen Aufsatzes noch auch mit dem der Zuschrift völlig einverstanden, meinen aber gleichfalls, der Bogen sei in jener stark überspannt worden. Derartiger Lokalpatriotis-

mus kann Halm nur schaden, weil er zum Widerspruche reizen m u ß. Im übrigen stimmen wir Pfleiderers Ausführungen am Schlusse dahin bei: es sollte dem Publikum endlich einmal in größerem Umfange Gelegenheit gegeben werden, Werke A. Halms zu h ö r e n. Gehen die Konzertgesellschaften nicht von selbst darauf ein, diese und jene Komposition von ihm aufzuführen, so mögen die Freunde Halms sich das Opfer auferlegen, sie von sich aus öffentlich wiedergeben zu lassen. Um Halm bemühen sich Männer von Stellung in mannigfacher Art. Freilich öfter in sonderbarer Weise. Kürzlich erhielt der verantwortliche Leiter der N. M.-Z. die gedruckte Aufforderung, an einem von Herrn Halm zu erteilenden musikgeschichtlichen Kursus teilzunehmen, eine Einladung, der er leider nicht Folge leisten konnte, so viel Freude ihm die Sache ohne Zweifel gemacht haben würde. Vielleicht tuen sich die Herren, die so für A. Halm eintreten, zusammen, um auch öffentlich für den *Komponisten* zu wirken. Daß Halms Werke nur deshalb von einer öffentlichen Aufführung ausgeschlossen würden, weil sie „anders" wie die übrigen seien — den Beweis für diese Behauptung zu erbringen, muß Herrn Dr. Pfl. überlassen bleiben.

Das erste Leipziger Gesangbuch

von 1530.

Enchiridion geistlicher gesenge vnd Psalmen fur die leien, mit viel andern, denn zuuor gebessert. Sampt der Vesper, Mette, Complet vnd Messe 1530." (Gedruckt durch Michael Blume). In der Königl. Bibliothek zu Brüssel wurde dies hymnologische Werk aufgefunden, dem Luthers Vorrede zu Walthers Chorgesangbuch von 1524 beigefügt ist. Sie berichtet, daß die Gesänge „ynn vier stimmen bracht" (seien, was nicht stimmt) „nicht aus anderer vrsach, denn das ich gerne wolt die iugend, die doch sonst sol vnd mus ynn der Musica vnn andern rechten kuensten erzogen werden, etwas hette, damit sie der buel lieder vnd fleischlichen gesenge los wuerde, vnd an der selben stadt etwas heilsames lerneten, vnd also das gute mit lust, wie den Jungen gebuert, eingienge. Auch das ich nicht der meinung bin, das durchs Euangelion solten alle Kuenste zu boden geschlagen werden vnd vergehen, wie etliche abergeistlichen furgeben, sondern ich wolte alle Kuenste, sonderlich die Musica, gern sehen ym dienst des, der sie gegeben vnn erschaffen hat."



Titelblatt des ersten Leipziger Gesangbuches.

Das Patrem zu deudsch.
Martinus Luther.



Aus dem ersten Leipziger Gesangbuche.

Dies wichtige und schöne Quellenwerk liegt in einer schönen Neuausgabe durch Prof. *Hans Hofmann*, Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig (1914), vor. Prof. Hofmann hat dem diplomatisch getreuen Abdrucke des Originales (der durch eine Gabe des Rates der Stadt Leipzig ermöglicht wurde) wertvolle historische Auseinandersetzungen und textkritische Anmerkungen folgen lassen. Die bedeutenden Handelsbeziehungen Leipzigs mit Städten, die früher schon Anschluß an die Reformation gefunden hatten, sowie die Disputation auf der Pleißenburg (1519) hatte Luthers Lehre in Leipzig Boden fassen lassen. Zugleich war aber der Landesfürst, Herzog Georg der Bärtige, der wohl eine Besserung der von ihm erkannten Schäden der Kirche, aber keine von unten kommende Reformation wollte, ein Feind Luthers geworden: der Herzog erhoffte die Ausmerzung der Schäden der Kirche durch die geistlichen und weltlichen Fürsten. Scharf wandte er sich deshalb gegen Luthers Anhänger, unter denen in Leipzig Vertreter aller Stände waren und 1524 wies er ihr Gesuch um Anstellung eines eigenen Predigers ab, wie er denn schon vorher die ersten lutherischen Prediger der Stadt verwiesen und seinen Landeskindern den Besuch evangelischer Schulen, wie den Austritt aus Klöstern verboten hatte. Druckverbote protestantischer Schriften schädigten den damals schon recht bedeutenden Buchhandel Leipzigs aufs empfindlichste, so daß der Buchdrucker Stöckel dem Rate die trostlose Lage der Buchdrucker so schildern konnte: „yre nahrunge lige gantz darnyder, vnd wo es mit yne also in die lenge stehen solte, wurden sye von husz hoff vnd alle yrer nahrunge komen, indeme das sie nichts newes, das zu Wittenberg oder sunst gemacht, alhir drugken vnd verkouffen dörffen". Der Rat, zum Teil selbst der neuen Lehre zugetan, nahm die vom Herzog befohlenen Bücherrevisionen nicht allzu genau und ermöglichte so dem schwer darnieder liegenden Gewerbe, sich leidlich über Wasser zu halten. Aber dem Landesherren blieb das Treiben nicht verborgen, schärfere Befehle und Verbote ergingen, und es fand sich auch eine eifrige Hand, die verbotene Bücher aufstöberte und dem Herzog auslieferte. Unter diesen befand sich auch M. Blumes „sangbuchlin". Das einzig erhaltene Exemplar dieses Werkes stammt aus der Bibliothek von Fétis; aus seiner ist es in die Königl. Bibliothek in Brüssel gekommen. Der Band ist ziemlich gut erhalten. Wir geben das Holzschnitt-Titelblatt und ein Beispiel des Notendruckes daraus wieder. Den Zusammenhang zwischen Blumes Arbeit und den besten Vorlagen der Zeit ersieht der Vergleichende sogleich: sämtliche 42 Lieder des Lufftschen Gesangbuches von 1526 finden sich bei Blume wieder, und so hat Blume auch noch andere Quellen benutzt. Hofmann legt alle diese Dinge im einzelnen dar und erwähnt dabei u. a. auch, daß das Blumesche Leipziger Gesangbuch das erste unter den jetzt noch vorhandenen ist, in dem „Ein feste Burg" in hochdeutscher Sprache vorkommt. Schon deshalb ist der Neudruck des Werkes, dessen Druckjahr 1530 erst erschlossen werden mußte, mit Freuden zu begrüßen. Auch für die deutsche Litanei mit Melodie ist das Blumesche Gesangbuch Quelle. Die Ausstattung des Werkes ist vorzüglich, der Preis (M. 1,50) so gering, daß es der verdienstlichen Neuausgabe nicht an Käufern fehlen wird.

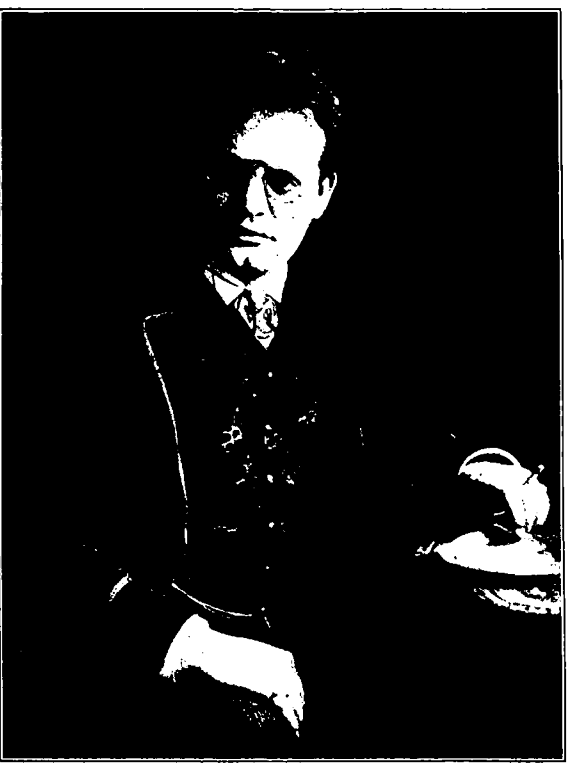
W. Nagel.

Max Reger als Lehrer.

Von GERHARD DORSCHFELDT (Magdeburg).



Max Reger kommt wöchentlich einmal aus Jena nach Leipzig, um dort am Königl. Konservatorium zu unterrichten. Wir sind zurzeit in seiner Klasse sechs Schüler: vier Deutsche, ein Tscheche und ein Neger; Reger erteilt Stunden in der Zeit von 4—$^{1}/_{2}$8 Uhr nachmittags. Von 4—5 Uhr hält er gewöhnlich Vortrag und analysiert die Partituren unserer größten Meister; von 5—6 Uhr bespricht er die Präludien und Fugen aus dem „Wohltemperierten Klavier“ und an diese Analyse schließt sich die eigentliche Kompositionsstunde an. Bei der Auslegung Brahmsscher und Beethovenscher Symphonien bespricht er jedes einzelne Instrument und die Klangwirkung jeder einzelnen Stelle. Dann und wann kommen auch seine eigenen Werke daran; er stellt oft Zwischenfragen, um zu sehen, ob wir imstande sind, seinen Intentionen zu folgen und läßt nicht selten gute bayrische Witze einfließen. Reger ist in seinen Stunden urgemütlich und sucht uns bei jeder Gelegenheit klar zu machen, daß er uns nicht etwa ein verbissener Pädagoge, sondern ein treuer Freund und Berater sein will. Er schenkt seinen Schülern immer Gehör, teilt deren Interessen bei jeder Gelegenheit und unterstützt sie, wo es ihm nur irgend möglich ist; dafür verlangt er allerdings größte Pünktlichkeit und Energie. Er duldet keine Nachlässigkeit, ein sprechender Blick von ihm genügt, um den Schüler tiefer zu beschämen, als lauter Tadel es könnte. Eine Lust ist es, den großen modernen Meister der Fuge die Fugen des alten Sebastian erklären zu hören. Hier deutet Reger hauptsächlich darauf hin, daß Bach mit verhältnismäßig einfachen, jedoch interessanten Themen die großartigste Wirkung erzielt hat und weist immer auf die natürliche Polyphonie hin. Er zergliedert die Fuge bis in das kleinste Detail, behandelt erst die Themenbildung, dann die Antwort, den dazu gehörenden Kontrapunkt, dann die verschiedenen Wiederauftritte des Themas und der Kontrapunkte und erklärt, wie Bach es verstand, mit dem kleinsten, dem Hörer nur geringfügig erscheinenden Motiv mitunter ganze Zwischenspiele der Fuge zu gestalten. Dann bespricht er die einzelnen Gruppen, die Engführungen und geht das Werk auch harmonisch bis auf jede Einzelheit durch; hierauf spielt er die betreffende Fuge in der bekannten meisterlichen Art und gibt noch manchen Hinweis auf den Vortrag. Reger hat bekanntlich eine ganz eigenartige Auffassung dieser Werke und erklärt sich nicht immer mit den „Bearbeitungen“ einverstanden; gegenwärtig legt er bei Bach die Muggeliniausgabe zugrunde, schlägt jedoch nicht selten Phrasierung oder dynamische Schattierung anders vor; so z. B. läßt er nicht, wie fast alle Ausgaben, die Fis dur-Fuge des I. Teils *ff* ausklingen, sondern schattiert die letzten Takte bis zum *pp* ab. Er soll selbst eine Bearbeitung des „Wohltemperierten Klaviers“ vorhaben, auf die man gespannt genug sein kann. Dabei hört er gern, wenn dieser oder jener Schüler seine eigene Ansicht äußert und stimmt dieser oft genug zu. In der Kompositionsstunde hält er darauf, daß die Schüler neben ihren freien Arbeiten fleißig kontrapunktische Studien betreiben. „Suchen Sie den Kontrapunkt so zu beherrschen, daß Ihnen diese Satztechnik auch nicht die geringste Schwierigkeit mehr bereitet und, daß Sie imstande sind, damit, wie ein Jongleur im Variété mit dem Auffangen seiner 20 Kugeln, zu spielen! Lassen Sie nicht eher von diesen Arbeiten ab, als bis Sie Ihnen in Fleisch und Blut übergegangen sind, erst dann wird es Ihnen möglich sein über dem Stoff zu stehen und Ihre Gedanken gut ausdrücken zu können“ — gewiß goldene Worte heute, wo jeder Anfänger anstatt mit der kleinen 8taktigen Form mit einer symphonischen Dichtung für großes Orchester beginnt! Reger läßt uns die größte Freiheit in der harmonischen Klangwirkung, verlangt aber, die strenge klassische Form und erst, wenn diese in durchaus sicherer Weise beherrscht wird, gestattet er ein willkürlicheres Arbeiten. Schon manchen neuen Schüler, der ihm gleich ein großes eigenes Orchesterwerk vorlegte, zwang er, bei ihm ein einfaches Streichtrio in reinem dreistimmigen Satz zu schreiben, da ihm hier, wie er sagt, gleichsam eine Zwangsjacke angezogen ist, in der sich selbst tüchtige Talente mitunter schwer bewegen können. Neben unseren Klavierstücken, Liedern, Streichtrios, Quartetten, Sonaten usw. müssen wir nebenher die kanonische Form, die zwei-, drei und vierstimmige Fuge, strenge und freie, üben. Wenn Reger einmal bei einem Schüler eine fehlerhafte Fortschreitung, z. B. eine Quinten- oder Oktavenparallele, entdeckt, korrigiert er, den Schüler von der Seite anblickend, mit den Worten: „Was ist denn dös, mein Lieber?“ mit ein paar dicken Bleistiftstrichen die betreffende Stelle und hat auf die Entschuldigung des Schülers dann nur die gütigen Worte: „Na, lassen's nur, so etwas kommt ja in den besten Familien vor!“ Bei Durchsicht der Kompositionsarbeiten gibt er sich die größte Mühe; jeder Kleinigkeit, die nicht in seinem Sinne ist, gibt er die entsprechende Erklärung, weist auf ähnliche Fälle in größeren Werken hin und läßt sich dazu oft den entsprechenden Band aus unserer Bibliothek heraufholen. Beim Durchlesen unserer Arbeiten benutzt Reger kein Instrument, wir sitzen zwanglos an einem langen Tisch und der Meister liest sich die Arbeiten wie einen Brief durch; dann und wann pfeift er die Melodie mit oder unterbricht die Korrektur durch ein kurzes: „gut, sehr gut!“ Reger in harmonischer Beziehung zu verblüffen ist unmöglich, da er ja selbst in seinen Arbeiten bis an das denkbar Möglichste geht. In der Instrumentation verlangt er strenge Berücksichtigung der Technik. Das Vorspiel zu einer Oper, gegen dessen Komposition er sonst nichts einzuwenden hatte, wies er neulich als „unausführbar!“ zurück und machte dem Schüler klar, daß, wenn es wirklich gelungen wäre, es mit einem vorzüglichen Orchester klar herauszubringen, die Künstler am Anfang der Oper vollkommen erschöpft wären. Nachdem er alle Arbeiten sorgfältig durchgesehen und den Wissensdurst seiner Schüler für einige Zeit gelöscht hat, setzt er sich dann und wann noch einmal selbst an den Flügel und trägt uns seine neuesten schöpferischen Erzeugnisse aus dem Manuskript oder im Probedruck vor; zuletzt ein neues Requiem zum Gedächtnis unserer gefallenen Krieger. Der eine oder andere von uns darf dann Reger nach Schluß in ein nahegelegenes Kaffeehaus begleiten, wo er, außer über Musik, über alle möglichen anderen Dinge mit ihm plaudert.

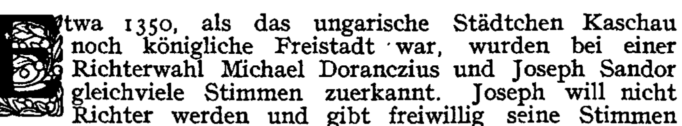


Max Reger.

„Der Richter von Kaschau.“

Oper in drei Akten nach der gleichnamigen Novelle von MAURUS JOKAI. Text und Musik von OTTO NEITZEL.

Uraufführung am Hoftheater in Darmstadt am 31. März 1916.



Etwa 1350, als das ungarische Städtchen Kaschau noch königliche Freistadt war, wurden bei einer Richterwahl Michael Doranczius und Joseph Sandor gleichviele Stimmen zuerkannt. Joseph will nicht Richter werden und gibt freiwillig seine Stimmen dem Freunde Michael. Bei dem Feste, das nach Vätersitte zu Ehren des neuen Richters abgehalten wird, zeigt sich dem Neugewählten auch die schönste Maid des Städtchens, Katherin, die Tochter der Hexe Ulrike, einer ob dieses Kindes willen aus der Gemeinschaft der Guten Ausgestoßenen. Michael entbrennt in begehrlicher Liebe zu ihr, doch Joseph gesteht, daß er Katherin liebe, sie sich zur Frau erwählt habe, fordert vom Freund, um dessentwillen er auf das Richteramt verzichtet hat, nun um seinetwillen von dem Mädchen zu lassen und läßt dieses, als er ins Feld zum Kampfe muß, in der Obhut Michaels zurück. — Kurz bevor Joseph heimkehren

soll, schleicht sich Michael zu Katherin, wirbt um sie, wird von ihr zurückgestoßen und bei einer erzwungenen Umarmung mit dem Dolche in die Wange geritzt. Mit Ulrike verabredet nun Joseph seinen teuflischen Plan: er will Katherin täuschen. Joseph kommt, um die Geliebte zu begrüßen, sie gibt ihm, als er von ihr geht, angsterfüllt den Schlüssel zu ihrem Häuschen, Michael läßt Joseph überfallen, festsetzen, ihm den Schlüssel entreißen, Ulrike muß Katherin zurufen, Joseph habe nicht durch die Wachen hindurch gekonnt, er kehre zu ihr zurück, sie solle ihm dankbar und zu Willen sein und gibt ihr die Warnung „Kein Laut, kein Licht der Wächter wegen" und statt des zurückerwarteten Joseph dringt Michael bei Katherin ein und täuscht die Ahnungslose. — Beim Hochzeitsfeste Josephs mit Katherin gesteht diese ihrem Manne bei schelmischem Geplauder über zukünftiges Glück, daß sie sich seit „jener Nacht" Mutter fühle. Joseph, der Katherin niemals genaht sein würde, bevor sie seine vor Gott angetraute Frau geworden, dämmert die furchtbare Gewißheit, daß hier ein schmählicher Betrug vorliegen müsse, und die gebrochene Katherin sagt, daß kein anderer als Michael Doranczius der Schuft gewesen sein könne. Darob zur Rede gestellt, leugnet Michael sein Vergehen, bezichtigt Katherin der Schlechtigkeit, und erst das Erscheinen Ulrikens, die eingesteht, um Goldes willen ihr Kind an Michael verkauft zu haben, überführt Michael seiner Schuld und er wird zum Tode verdammt. Katherin, die sich nicht mehr würdig glaubt, Josephs Frau zu werden, ersticht sich unbemerkt; als Joseph sich zu ihr wendet, um ihr in seiner Liebe Trost und Vergessenheit des Erlittenen zu verheißen, kann er der Sterbenden nur noch die Gewißheit seiner großen, reinen Liebe mit in den Tod geben.

Unter dem Titel „Mein jüngstes Musenkind" ließ Otto Neitzel in den Tageszeitungen vor der Aufführung der Oper einen kleinen Aufsatz erscheinen, in dem er den Inhalt der Jokaischen Novelle und deren Umänderung durch ihn kurz skizzierte. Es muß anerkannt werden, daß Neitzel den gegebenen Stoff packend behandelt hat, aber man möchte beinahe sagen, daß von der Jokaischen Novelle nicht viel mehr übrig geblieben sei, als gerade nur der Titel. Als Textgestalter hat sich Neitzel glänzend bewährt, er sucht nicht nach Sensation, vermeidet brutale Szenen, verlegt den Schwerpunkt der Geschehnisse auf das seelische Erlebnis und hat sich seinen Stoff wirksam und packend gewählt. Doch wie steht es um die Musik?

In dem oben angeführten Aufsatze aus Neitzels eigener Feder sagt er u. a. darüber, er gehöre keiner Richtung an, befolge weder das konsequente Leitmotiv Wagners noch die Anarchie der Neuesten, habe seinen Personen je ein charakterisierendes Motiv beigegeben und sich bemüht, die musikalische Form beizubehalten, worin Richard Strauß doch immer das Muster des modernen Musikers bleiben müsse, und sobald das dramatische Barometer auf Sturm stünde, werde auch er zum *reinen Musikdramatiker*.

So sagt Neitzel und die wenigen Sätze sagen uns, was er w o l l t e. Und sein Wollen erkennen wir in vollem Maße an. Er wollte seine Gestalten charakterisieren, wollte musikalisch unterstreichen, aber ihm gelingt es nicht, prägnant zu charakterisieren, ihm ist es nicht gegeben, musikalisch überzeugend zu schildern; ihm fehlen dramatische Ausdrucksmöglichkeiten, für die höchste seelische Erregung seiner Helden findet er nicht den packenden Ton. Wie kann er Richard Strauß als Richtschnur nennen, der für jedes Gefühl einen musikalischen Ausdruck findet, der jede Empfindung, man möchte sagen, musikalisch zu sezieren vermag, wenn er dann selbst im Augenblicke der höchstgesteigerten seelischen Betroffenheit einen alleinigen Paukenwirbel ertönen läßt. Das ist leer, ist schal; auch gefallen einem zur Charakterisierung eines Wortes wie etwa „Wicht" ein Flöten- oder Harfenlauf nicht recht. Neitzel ist kein Symphoniker; das sieht er wohl auch selbst ein, denn kein Vor-, kein Zwischenspiel, nichts rein Instrumentales finden wir in der dreiaktigen Oper, die Gelegenheit genug zur symphonischen Unterbrechung gegeben hätte. Auch ist es sehr viel gesagt, von sich zu behaupten, man gehöre „keiner Richtung" an; das kann der sagen, der eine neue, bahnbrechende einschlägt; aber das tut Neitzel nicht; er geht vielmehr in Bahnen, die schon viele gegangen sind. Er wendet sich in erfreulicher Weise ab von der musikalischen Sensation, will einen gewissen Stil der Oper, die nicht Musikdrama noch musikalisches Schauspiel sein will, die dem Chor und dem Tanze Rechnung trägt und die doch nicht ein Prunkstück nach außen sein will, sondern ein packendes Stück Menschenschicksal. Das alles ist gut, aber Neitzel fehlt dennoch bei alledem die musikalische Ueberzeugungskraft; man hat bei seiner Musik nicht das Gefühl, einem gegenüberzustehen, der das, was er sagt, aus innerer Notwendigkeit heraus sagt. Die Musik ist in vielen Teilen gut gemacht und in manchen schön gelungen. Das Wort steht Neitzel obenan, er hat guten Willen und auch Geschmack, Formkünstler ist er nicht, an kontrapunktischer Kunst findet man nichts Bedeutendes in dem Werke, an Melodien hat er nicht viel zu geben, aber als Mann von Geschmack hat Neitzel mit dieser Oper, deren Haupterfolg im Textbuche begründet liegt, ein Werk geschaffen, das über die Bühnen gehen und sich gewiß manchen Freund schaffen wird. Klangvoll zu orchestrieren vermag Neitzel nicht, das Orchester, in dem er auch Klavier und Celesta verwendet, klingt oft leer; aber die Oper steigert sich von Akt zu Akt, der Schlußakt ist entschieden der allerbeste, er erweckt auch unsere innere Anteilnahme und macht uns manche Plattheiten der vorhergehenden Akte vergessen.

Die Höhepunkte der Oper sind außer dem letzten Akte, der außerordentlich einheitlich gehalten ist und sich vortrefflich entwickelt, in dem Neitzel besonders da Gutes gibt, wo er ungarische Motive verwendet, die große Szene zwischen Ulrike und dem alten Richter und das Duett zwischen Katherin und Joseph im zweiten Akte.

Prachtvoll inszeniert und von Hofrat *Ottenheimer* gut geleitet, wenn auch wohl nicht in einer alles erschöpfenden Weise, gelangte die Oper zu trefflicher Wiedergabe. *Joseph Mann* als Joseph und *Anna Jacobs* als Ulrike boten hervorragende Leistungen, *Robert Perkins* und *Clement. Feistle* waren für Michael und Katherin keine vollwertigen Vertreter. Das Publikum nahm die Oper mit wachsender Anteilnahme auf und spendete dem anwesenden Komponisten am Schlusse lebhaften Beifall. —r.

„Die Schneider von Schönau."

Komische Oper in drei Akten.

Text von BRUNO WARDEN und J. M. WELLEMINSKY.

Musik von J. BRANDTS-BUYS.

Uraufführung in der Dresdner Hofoper am 1. April.



Wohlige Heiterkeit hat uns auf der Opernbühne seit langem gefehlt. Nun quoll sie auf, warm und belebend, wie ein sonniger Frühlingstag, weil sie nicht auf hohem Kothurn anspruchsvoll, protzig und prunkend daherschritt, sondern lustig und unbekümmert, sich selbst getreu, mit vielen spielerischen Reizen unser Herz gewann. Wir freuten uns alle der unterhaltsamen Art dieser in bürgerlicher Behaglichkeit des Biedermeiertums wurzelnden Vorgänge, deren dramatischen Knoten ein kecker Sausewind schürzt und dann frisch, frei, fröhlich und auch fromm zerhaut. Ein Schelmen- und Entspannungsstück voll klingender Reime und musikalischer Spitzweg-Malerei. „Neue Bahnen?"

„Die Schneider von Schönau" bedeuten gegenüber dem Einakter „Glockenspiel" derselben Autoren (Dresden 1913) einen sehr beachtlichen Fortschritt in Text und Musik. Aus der bunten Zeichnung wurde ein entzückendes Genrebild, dem künftig ein stärker und kräftiger leuchtendes Gemälde folgen wird, wenn nicht alle Zeichen trügen. Die vergnügliche Lustigkeit der Neuheit läßt keine großen Verwickelungen aufkommen. Die Handlung ist einfach, vielleicht sogar zu durchsichtig. Der Sieg des Genies über die Philister, der hier symbolisch angedeutet ist, vollzieht sich doch sonst nicht ohne merkliche Hemmungen. Und diese „retardierenden Motive" hätten für die Entwickelung und Steigerung des zweiten Aktes von größter Bedeutung werden können. Indes wie der Handwerksbursche Florian, ein echtes Sonntagskind, mit seinen Eulenspiegeleien die drei verliebten Schönauer Schneider überlistet, das ist von zwingender Art. Diese drei Schneider werben in seltener, fast rührender Einmütigkeit und Hartnäckigkeit um die junge und reiche Liebenzeller Witwe Veronika, die dann Florian heimführt, wobei ihm der Liebenzeller Uhrmacher und Bürgermeister Folz freundlicherweise hilft. Dieser lebenskluge und erfahrene Mann besänftigt die erst wütenden, aber mit langer Nase abziehenden drei Schneider durch die Schlußfolgerung (Quintessenz) des ganzen Stückes, in der es u. a. heißt:

> „Wer mutig nie Gewagtes wagt,
> Wer fröhlich nie Gesagtes sagt,
> Wer unbekümmert an sich glaubt,
> Dem kränzt das Glück zuerst das Haupt."

Auch die drei munteren Lehrbuben und Liebesboten der Schneider haben eine treffsichere Zeichnung erfahren. Die Ausgestaltung der Szenen, die dem Muster der klassischen Spieloper nachgebildet und in sich geschlossen sind, ist bühnengerecht und mit viel Reimgeschick und Wortwitz bewirkt. Nicht als letzte Tugend darf die glückliche Einfügung des Chores gelten.

So gibt der Text der M u s i k tausend Anregungen, die, wenn auch nicht alle, so doch in der großen Mehrzahl erfüllt

wurden. *J. Brandts-Buys*, ein aus berühmter holländischer Organistenfamilie stammender Tondichter, der seit langem in Wien lebt und dort dem Brahmsschen Kreise angehört, hat den erfreulichen Mut gehabt, eine „*Nummern-Oper*" zu schreiben. In der vorerwähnten geschlossenen Form der alten Meister. Mit kleinem Orchester, das von Blechinstrumenten nur 3 Hörner, 2 Trompeten, 1 Posaune und 1 Baßtuba verwendet, sonst aber nirgends über die Besetzung der Klassiker hinausgeht. Aufbau und Gliederung der Gesangsnummern verraten das formale Können (Kanon, Fuge) des durch die Schule der Kammermusik gegangenen Tondichters. So die Einzelgesänge (u. a. von der Uhr), das Quintett, das Nonett „Wie schön", das noch besser im zweiten Akte wirken würde, die Chöre usw. Dabei ist trotz neuzeitlicher melodischer und harmonischer Ausdrucksweise Wert gelegt auf leichten Fluß und Textverständlichkeit, auch an den Stellen des häufigen Zusammensingens der drei Schneider usw. Kurz, eine Talentprobe auf dem Gebiete der Spieloper, die für die Zukunft Gutes und Wertvolles erhoffen läßt.

Die *Aufführung* dieser Neuheit, der dritten seit 1. Januar, entsprach wiederum voll und ganz dem Rufe des Semper-Hauses. Prächtige szenische Rahmen brachten die drei Akte. Spitzweg-Bilder waren hier wie für die Gewandungen und die Stimmungsszenen maßgebend gewesen. Wundervoll der Blütengarten mit dem Landhause der Veronika im zweiten Akte. Nicht ganz so glücklich stand der Laden (e i n Raum und e i n Haus) des Uhrmachers Folz im Bühnenbilde des ersten Aktes. Hier störte zeitweilig die Unruhe der Massen. *Plaschke* als Bürgermeister gebührt die Palme des Abends. Nächst ihm Frau *Nast* (Veronika) und *Lußmann* (Florian). Köstlich waren die drei Schneider Wiegele (*Rüdiger*), Biegele (*Lange*) und Ziegele (*Ermold*), drollig und verschlagen ihre Lehrbuben Michele (Frl. *Rethberg*), Tonele (Frl. *Mödlinger*) und Heinele (Frl. *Wolf*). Ganz hervorragend sangen die *Chöre*. Unnachahmlich fein spielte die *Königliche Kapelle* unter Hofkapellmeister *Kutzschbach*, während die szenische Einübung Spielleiter *d'Arnals* bewirkt hatte. Die Hauptfaktoren der Uraufführung, mit ihnen die Autoren, wurden von dem ausverkauften Hause stürmisch gefeiert. Die *Dresdner Hofoper* hat wieder einmal feingeschliffene *Kammerspielkunst* geboten, die ein Zug- und Kassenstück verspricht. Und wahrlich, uns tut in dieser schweren ernsten Zeit gemütvolle, befreiende Heiterkeit doppelt wohl. **H. Platzbecker.**

Am Klavier.

Von WILHELM BIELER.

Fingersatzregel.

Ein Fingersatz will b e g r i f f e n sein:
Die Ziffern sind Ziffern — steck I n h a l t drein!

Irrtum.

„Ach! von all den kleinen Ziffern
Wird mir das Gehirne weich!
Ob's der zweite oder dritte,
Bleibt sich doch am Ende gleich!"

„Teures Kind! wirst einst begreifen,
Was du heute noch nicht weißt:
Daß in j e d e m Finger stecke,
Ein b e s o n d e r e r Fingergeist!"

Ritardando!

Ein Triller, rasend schnell gespielt,
Zeigt lobend, was der Fleiß erzielt,
Beweist Gelenk, geschulte Hand —
Und außerdem schmalen Kunstverstand.

Höchste Taktregel.

Der Takt sei nicht was s t e i f A b s t r a k t e s,
Man braucht viel Takt in Behandlung des Taktes!

Schwindelzigeuner.

Sie glauben es selbst, daß sie Zigeuner wären!
In Stilabsurditäten schwelgen sie!
Sich nicht an Takt, an Tod und Teufel kehren,
Dazu braucht's wahrlich kein Zigeunergenie!

Nun ja!

Er spielt auf dem runden Pianositz
Die schwierigsten Sachen so schnell wie der Blitz.
Auch d a s hat er mit dem Blitz gemein:
Er schlägt gar nicht selten daneben ein!

Zu E. N. von Rezniceks Musik zu Strindbergs „Traumspiel".



Wer schärfere Augen für gewisse Erscheinungen im Literaturleben unserer Tage hat, dem wird nicht entgangen sein, daß sich die „Leute vom Bau" neuerdings weit mehr als früher bemühen, der Musik erhöhte Geltung im Theater, ich meine natürlich im Schauspielhause, zu verschaffen.

Nicht als ob man etwa jetzt erst die Notwendigkeit eingesehen hätte, an die Stelle der vielfach schon recht verstaubten „Musiken" zu den Schauspielen der Klassiker Besseres zu setzen. Darin hat man schon lange eine Besserung erstrebt. Neu und ungewöhnlich ist aber die Tatsache, daß sich auch unsere großen und namhaften zeitgenössischen Komponisten mehr und mehr der literarischen Produktion unserer Zeit zuwenden.

Das ist nur aufs freudigste zu begrüßen. Denn dadurch wird unbedingt eine gewisse Erziehung zur Vergeistigung im musikliebenden Publikum sowohl der Schauspielhäuser wie der Konzertsäle erzielt. Nur an einem Uebelstande erkennt man noch immer, daß das Gesetz der Trägheit gerade im Zeitungswesen nur allzu starke Geltung hat. Die sehr belangreiche Musik z. B., die *E. N. v. Reznicek* zu Strindbergs „Traumspiel" geschrieben hat, erfuhr gelegentlich der Berliner Erstaufführung des wundervoll inszenierten und dargestellten Werkes im Theater in der Königgrätzerstraße in der Tagespresse nur eine Kritik von ein paar Zeilen, in denen der Fachmann natürlich nie und nimmer sich über die Gesichtspunkte verbreiten konnte, die wohl den Komponisten eines solchen symbolisch-bittersatirischen Spieles geleitet haben mögen.

Da ist denn zunächst zu sagen, daß ich, abgesehen von der Orchestration, von einem eigenen Kammerstile in dieser Musik nur ganz wenig wahrnehmen konnte. Es handelt sich in Strindbergs Dichtung darum: Des Weltenbeherrschers Indra Tochter steigt auf die Erde hernieder und erfährt dort am eigenen Leibe die Furchtbarkeit, die Unentrinnbarkeit des Menschendaseins. Dieser Kern und Grundgehalt der Dichtung verbirgt sich in einer seltsamen Schale: etwas Marionettenhaftes und zugleich Traumspukmäßiges webt über den Männergestalten, dem Offizier, dem Advokaten und dem Dichter, die den Erdenweg der Göttlichen kreuzen. Es war nun die überaus schwierige Aufgabe für den Komponisten der Begleitmusik, den zwischen diesen beiden Welten der Dichtung schwebenden Stil zu schaffen, der zugleich die fein ätzende Ironie und die tiefe Wehmut der Dichtung erschöpft. Es will mich bedünken, als habe Reznicek mehr den satirisch-ironischen Zug der Dichtung in seiner Musik hervorheben wollen: das quakt und summt und ächzt in seinen Holzbläsern in den allermodernsten Kakophonien, und ganz unvermittelt steht dem die süße Melodramatik der Indra-Partien gegenüber. Auf diese Weise kommt eine Partitur zustande, die nicht immer so diskret untermalt, wie es nötig sein müßte, um den mitträumenden Zuhörer nicht allzusehr aufzurütteln. Darin zeigt es sich wieder einmal, wie schwierig es ist, eine erschöpfende Schauspielmusik zu einer echten Dichtung zu schreiben. Es wäre ungerecht, zu sagen, die Rezniceksche Partitur dränge sich auf: vielleicht fällt das — ich möchte sagen — allzu Musikalische dieser Musik nur dem musikalischen Fachmann auf, während der Musikdilettant, also der Hörertypus, für den die Partitur vor allem berechnet ist, sich nicht an das Störende hält, sondern in seinen Theaterinstinkten gerade durch die oben erwähnte Zweiteilung der Musik noch geschmeichelt wird, weil dadurch eine größere „Abwechselung" erzielt wird. Wirklich m i t g e h e n mit einer so seltsamen Dichtung (die in Wahrheit das erschütternde Glaubensbekenntnis eines an der Menschheit verzweifelnden Dichters ist) könnte wohl nur ein musikalischer Strindberg, ein Musikdichterphilosoph, ganz eingesponnen in die Nacht seiner düsteren Gedanken und nur von ganz fernen Traumgespinsten der Hoffnung umwoben: Reznicek verleugnet in dieser Partitur eben sein absolutes Musikertum zu wenig: darum ist er am größten und kongenialsten in jener Kirchenszene, wo Indras Tochter dem verzweifelnden Advokaten auf der „Menschenorgel" spielt; prächtig klingt hier der meisterhafte Chorsatz und durchwärmt wenigstens diese Szene ein wenig. Auch in jener Szene auf der Insel „Schmachsund", wo die am Leben Gestrandeten dahinsiechen, brodelt in Rezniceks Partitur der Atem heißen Miterlebens. Wirkliche Größe aber nimmt seine Musik doch erst in der Schlußszene an, wenn die Gottheit in Indras Tochter mächtig wieder erwacht und wenn der Weltenerlöser über dem sturmzerpeitschten Meere visionär zu schreiten scheint . . . Und dann fühlen wir auch: hier k o n n t e und m u ß t e der schöpferische Musiker voll erwachen, weil er mit seiner Musik des Dichters Visionen erst ganz erfüllen konnte. Nicht unerwähnt darf bleiben, daß die Musik unter der Leitung Hugo Moesgéns trefflich gespielt wurde. **Dr. Artur Neißer.**

Erich Wolfgang Korngold: „Violanta“

Oper in einem Akt, op. 8, und

„Der Ring des Polykrates“

Heitere Oper in einem Akt.

Uraufführungen an der Münchner Hofoper am 28. März 1916.

Es war am 10. November 1910, als der Verfasser dieses Berichtes im Verein mit seinen Kammermusikkollegen ein Klaviertrio, das op. 1 eines Dreizehnjährigen, aus der Taufe heben konnte. Dieser Dreizehnjährige war *Erich Wolfgang Korngold* (geb. am 29. Mai 1897 zu Brünn). Damals schrieb der führende Kritiker der Münchener Presse, der nun verstorbene Dr. R. Louis, „der kleine Korngold ist ein ganz wunderbar früh entwickeltes Talent“ — und die Aufnahme des Trios durch das kunstverständige Publikum war eine wirklich begeisterte. Seitdem hat der junge Komponist fleißig an sich weiter gearbeitet. Am 28. März 1916 erschien er wieder in der Isarstadt, seine beiden einaktigen Bühnenwerke „Violanta“ und „Der Ring des Polykrates“ (im Verlage von B. Schotts Söhnen in Mainz) zur Aufführung zu bringen. Was damals bei seinem Klaviertrio sofort in die Augen sprang, das zeigt sich auch bei diesen dramatischen Arbeiten, Korngold beherrscht den ganzen Apparat in erstaunlicher Weise; in einem Alter, in welchem das Normaltalent sich erst dem ernsteren Studium zu widmen pflegt, steht er bereits als fertiger Künstler vor uns. In dieser Frühreife darf er unbedenklich mit Mendelssohn, ja mit Mozart verglichen werden. Dem Neunzehnjährigen fehlt begreiflicherweise noch der eigene Stil. Zu wünschen und hoffen wäre es, daß es dem außerordentlich Begabten gelingen möge, sich von den Einflüssen Puccinis, Richard Straußens, auch Wolf-Ferraris (besonders im „Ring des Polykrates“) zu befreien und seine eigene Sprache zu sprechen.



Erich Wolfgang Korngold.

In „Violanta“ (op. 8), Oper in einem Akt von Hans Müller, dessen harmloses Textbuch sich in keiner Weise durch besondere Ueberraschungen auszeichnet und das weder fesselnd noch auch neu genannt werden darf, lernte man ein Werk kennen, das viele musikalische Schönheiten von Wert aufzuweisen hat. Hierzu rechne ich vor allem eine manchmal weit ausholende lyrische Linie von großer Wärme, denn gerade sie ist es, welche den Hörer in Bann schlägt. Wenn auch nicht immer originell, ist sie doch stets tief und vornehm empfunden, meisterlich beispielsweise der Zwiegesang zwischen Alfonso und Violanta mit der prächtigen Steigerung „in deinen Armen ist Wonne und Tod“. Längere Stellen, welche durch fesselnden Ausdruck bestechen, ließen sich noch manche anführen, an ihnen ist gewiß kein Mangel, daneben findet sich freilich auch manches Verfehlte. Aber Korngold ist eine so reiche musikalische Natur, daß er im Gegensatze zu verschiedenen seiner auch komponierenden Kollegen von der Donau sich nicht behelfen muß, sondern stets aus dem Vollen schöpfen kann. Schon das allein unterscheidet ihn, ja erhebt ihn über seine Rivalen. Harmonisch wandelt er ganz in den Bahnen Richard Straußens und das ist erfreulich, denn nur durch ihn ist für die Weiterentwickelung der Tonkunst ein neuer Weg gefunden, während das Wagner-Epigonentum in Nachahmung sich vollständig erschöpft hat. Korngold erhebt nicht nur das Orchester zum Schwerpunkt des musikalischen Gedankens, wie das heutzutage fast allgemein üblich geworden, er läßt vielmehr der Singstimme das gewiß unbestreitbare Recht, Träger der Melodik zu sein. Gegen diese Vorzüge treten die dramatischen Höhepunkte einigermaßen zurück, wenigstens sind sie nicht mit genügender eindringlicher Schärfe gezeichnet. Doch wer wollte dem werdenden Genius den Weg vorschreiben, „und wie er mußt', so konnt' er's“. Als Meister, der auf diesem Gebiete keinen Vergleich zu scheuen hat, zeigt sich Korngold als Kolorist, sein Orchester schillert in allen Farben des Modernismus, aber seine Instrumentation hat, wie das Verdi mit Recht fordert, stets etwas zu bedeuten, er instrumentiert nicht aus Freude am Klange, sondern aus dem Inhalte des szenischen Vorganges heraus. „Violanta“ ist, darüber gibt es gar keinen Zweifel, die erstaunliche dramatische Erstarbeit eines ganz außergewöhnlich begabten frühreifen Musikers, der, um ein Wort Mozarts zu gebrauchen, noch in der Welt von sich reden machen wird. Aus diesem Grunde buchen wir das Werk, dem ein starker Erfolg beschieden war, als eine glückliche Verheißung auf neue bleibende Werte. In wirksamem Kontraste folgte diesem Nachtstück der Sonnenschein des Glückes, E. W. Korngolds zweite Oper, „Der Ring des Polykrates“, nach einer Lustspielidee des H. Teweles gleichfalls ein Einakter, sozusagen die Nutzanwendung der bekannten Schillerschen Ballade. Ich gestehe sogleich, daß Korngold auf dem ungleich schwierigeren Gebiete des musikalischen Lustspieles, wenn man von einer gewissen Schwerfälligkeit und Gleichförmigkeit des Ausdruckes absieht, sich mit noch größerem Geschicke bewegt, als auf dem der Tragödie. Seine heitere Oper erfreut besonders durch den wertvollen Vorzug der Geschlossenheit; läßt sich auch das Vorbild unschwer nachweisen — ich meine Wolf-Ferraris entzückendes Intermezzo Susannens Geheimnis, das ich freilich noch höher einschätze —, so ist es Korngold doch gelungen, diesem recht hübschen, vielleicht am Schlusse zu gedehnten Vorwurfe, denn Kürze ist des Witzes Seele, so viel interessierendes Leben einzuhauchen, daß besonders der musikalisch gebildete Hörer mit Behagen dem Genusse dieses Werkes sich hingibt. „Der Ring des Polykrates“ ist eine fein ziselierte Arbeit von Geschmack, gleich ausgezeichnet durch sprühendes Leben wie durch tiefe Empfindung. Daß dieses Werk die kunstvolle Arbeit eines Siebzehnjährigen — im Verlage erschienen 1915 —, ist kaum glaubhaft. Würde man es nicht wissen, mit „Violanta“ verglichen, würde man den „Ring des Polykrates“ einem anderen Autor zuschreiben müssen, so grundverschieden ist in beiden Werken die Ausdrucksweise des jungen Komponisten. In dieser allerdings selbstverständlichen Forderung liegt aber auch der gewaltige Vorzug. Dort großer Stil in hochpathetischem Tone, hier leichte Konversation von duftender Feinheit. Welch entzückende Vertonung ließ Korngold der vierten Szene „er kommt“ angedeihen, wie gelungen ist ihm der darauffolgende Zwiegesang zwischen Laura und Wilhelm und das sich anschließende Quartett (obschon ein wenig zu lang) und wie stimmungsvoll klingt das Operchen aus! Doch es hieße wohl die ganze Partitur nachschreiben, wollte ich all der Schönheiten gedenken, die sie birgt. Ist es nicht ein köstlicher Einfall, Meister Haydn zu zitieren, als von seinen Symphonien die Rede ist? Sehr einfach zwar, aber die Art, wie es geschieht, ist sie nicht genial? Die musikalische Welt hat allen Grund, sich des „Ringes des Polykrates“ zu freuen. Wie Susannens Geheimnis bedeutet es einen wertvollen Besitz in dem nicht allzu großen Reiche der komischen Oper. Dieses Reich zu erweitern, dürfte Korngold in erster Linie berufen sein, denn er zählt zu den Auserwählten. Der Einstudierung der beiden interessanten Neuheiten lieh Generalmusikdirektor *Walter* auch diesmal, wie bei allen aus der alten Kaiserstadt kommenden Kunsterzeugnissen, jene sorgsame, fast ein bißchen nervöse Hand, die wir an ihm besonders hochschätzen und so ergaben sich Aufführungen beider Werke, welche den Komponisten wohl befriedigt haben mögen. In „Violanta“ war es die Vertreterin der Titelrolle, Frl. *Krüger*, die eine restlose, wundervolle Verkörperung der Gestalt schuf. Ihr zur Seite stand mit Glück Herr *Gruber*; der Künstler hat, seit ich ihn zum letzten Male gehört, fleißig weiter gestrebt, seine Fortschritte in jeder Beziehung sind unverkennbar. Im Ring des Polykrates glänzte Frl. *Ivogün* durch vollendete Gesangskunst und liebreizende Darstellung, ganz herrlich sang sie die köstliche Tagebuchszene. Ihrem Gatten, Herrn *Erb*, gebrach es dagegen etwas an glaubhaftem Humor, er wirkte zwar überaus tüchtig, doch ein wenig trocken; geistvoll, wie alle Darbietungen des Künstlers, war der Peter

Vogel *Lohfings*. Die nicht geringen Schwierigkeiten des Zusammenspieles wurden von allen virtuos überwunden. Unser ausgezeichnetes Orchester sei ebenfalls mit hohem Lobe genannt, die Wiedergabe dieses Teiles der Partitur war eine vollkommene Kunstleistung, würdig des alten Ruhmes unseres berühmten Institutes. Schließlich sei noch der Regie (Herr *Fuchs*) mit Anerkennung und Auszeichnung gedacht. Das nicht ganz vollbesetzte Haus nahm auch dieses Werk mit großer Wärme auf, so daß der anwesende Komponist mit den Darstellern sich des öfteren an der Rampe zeigen konnte. **Prof. Heinrich Schwartz.**

Aus dem Berliner Musikleben.

(Schluß.)

Auch im nächsten Symphoniekonzert der Königl. Kapelle gab es so einen gar feinen Ohrenschmaus, eine bisher nicht gespielte Haydnsche Symphonie, bei deren prächtig graziöser Aufführung Strauß in seiner Haydn-Begeisterung herzlich schwelgen konnte, er der „dennoch" so modern zu sein wagt, seine Tondichtung nach Nietzsches „Also sprach Zarathustra" direkt nach dieser Haydnschen Symphonie im gleichen Konzert aufzuführen. Das sollte den Konservativen des Königl. Opernhauses einmal ein anderer zu bieten wagen! . . . Es fragt sich ja nun freilich ernstlich, ob die Kapellmeister nicht einmal endgültig mit dieser Vermischung des Alten und Neuen auf ihren Programmen ein Ende machen sollten. So wirkte z. B. auch in dem Konzert, das der junge Kapellmeister *Karl Maria Artz* mit den Philharmonikern im Beethovensaal veranstaltete, der einleitende Teil (Spohrs Jessonda-Ouvertüre und Schumanns d moll-Symphonie) mehr oder weniger nur als „Kotau" vor den Altmeistern ein. Desto mehr ging der Dirigent dann bei den lebenden Komponisten ins Zeug, so bei Heinz Thiessens einsätziger Symphonie „Stirb und werde" (nach Goethe), einem literarisch-gedanklich nicht übel empfundenen, musikalisch aber noch gar zu ungebunden gärenden Stück, zu dem die beiden Schlußsätze von Hugo Kauns „Märkischer Suite", namentlich deren friderizianisches Tongemälde „Potsdam" den denkbar schärfsten Gegensatz bildeten. Dort überschäumende Modernität, hier ganz abgeklärtes, fast klassizistisch akademisches Musizieren, wobei ich mit „akademisch" keineswegs etwas Langweiliges meine (ich möchte hier ein neues „Tedeum" streifen, das zu Kaisers Geburtstag in der Festsitzung der Akademie der Künste uraufgeführt wurde und in dem sich der fast 80jährige *Friedrich Gernsheim* noch immer als rüstig schaffender Akademiker von großer Elastizität erwies). Neben diesen mehr oder weniger deutlich sich als Temperamentsdirigenten zeigenden Kapellmeistern vertreten *Ernst Wendel* und *Max Fiedler* mehr das solid gefestigte Musikertum; Wendel ist der ausgesprochene Typus des soliden deutschen Kapellmeisters, der mit einer etwas unglücklichen Liebe sich auch Modernen zuwendet und es dann erleben muß, daß Mahlers G dur-Symphonie in seiner, allzu stark an der Partitur klebenden Auffassung nicht recht aus dem Vollen ersteht. Max Fiedler dagegen ist und bleibt der beherzte Brahms-Nachschöpfer; dazu paßt auch sein etwas eckiges und schroff männliches Dirigieren doch wohl besser als für Wagner und als für Richard Straußens „Don Juan": Gar nicht behagen wollte mir, daß auch in so einem ernsten Fiedler-Konzert eine Solisten-Anziehungskraft nötig war, so interessant auch der Künstler selbst, Joseph Schwarz von der Königl. Oper (namentlich als Verdi-Sänger) sein mag. Soll denn wirklich dieses Durchkreuzen ernster Konzertprogramme mit Opernbruchstücken den unerträglichen Snobismus der Unmusikalischen im „großen" Konzertsaal auch nach dem Kriege weiter befördern helfen ?! Hat dazu dieser furchtbare Krieg das Deutschtum neu erstarkt und verinnerlicht ? . . . Ganz anders verhält sich die Sache nur dann, wenn es sich um einen ausgesprochenen wohltätigen Zweck handelt: dann mögen meinetwegen auch fernerhin die „großen Namen" die Kassen füllen helfen. Und dennoch blieb der Beethovensaal z. B. ziemlich leer an jenem köstlichen Abend, als *Selma Kurz-Halban* ihre Koloraturarienkunst entfaltete und unter Straußens Leitung die Zerbinetta-Arie aus „Ariadne" sang, wobei sich übrigens ihre Kunst rein technisch-koloristisch nicht mehr völlig auf der alten Höhe erwies. Oder war sie schlecht disponiert ? . . Unter den großen Konzerten erwähne ich vor allem dann noch den Ehrenabend von *Siegfried Ochs*, da dieser geniale Chorleiter, der seine Lebensaufgabe fürwahr ganz erfüllt hat, mit seinem, ungeachtet des Krieges in unverminderter Frische erstrahlenden Philharmonischen Chore Händels „Israel" aufführte. Mit einer ans Wunderbare grenzenden stimmlichen Kraft und Ausdauer bewältigte der Chor die Aufführung dieses „ausgebildetsten Exemplares der Gattung des Chororatoriums", um Hermann Kretzschmars treffenden Ausdruck zu gebrauchen. Am wunderbarsten berührte die tadellose stimmliche Ausgeglichenheit der Solisten, unter denen Frau Anna Kämpferts jubelnder Sopran ebenso ergreifend wirkte wie die tief aus der Seele quellenden Altsoli der Frau Durigo und wie die Baßduette der herrlichen Stimmen Paul Knüpfers und Fritz Plaschkes. Eine besondere Ehrenerwähnung verdient das Trompetensolo des Herrn *Otto Feist*, des Solotrompeters der Philharmoniker. Wer die ungeheuren Schwierigkeiten kennt, die mit der Ausführung der alten Oratoriums-Trompetensoli verknüpft sind, der kann die Meisterleistung eines „modernen" Trompeters in einer solchen Händel-Partie vollauf würdigen! . . . Und nun wären wir denn bei dem Kapitel Solistenkonzerte, der Pianisten, Violinisten, der Liedersänger und Sängerinnen im Berliner Konzertsaale angelangt, die in überreicher Fülle uns mit der Liebenswürdigkeit ihrer Vorträge erfreuten: sie alle, alle kamen, *Klärě Dux*, die allbeliebte, die namentlich mit Leo Blechs Kinderliedern einen Sondererfolg ihrer neckisch publikumserobernden Art errang, *Elena Gerhardt*, die eine Brahms-Interpretin von genialer Tiefe des Kunstverstandes ist, *Gertrud Fischer-Maretzki*, die namentlich dem seelischen Gehalt des Schubertschen Schwanengesanges nichts schuldig blieb. Stürmisch bejubelt ward auch *Ottilie Metzger-Lattermann*, die ja von Hause aus dramatische Sängerin ist und demgemäß mit der Eboli-Arie aus Verdis „Don Carlos" den unbestrittensten Erfolg sich ersang, dann *Ella Klein-Gmeiner*, die zu Unrecht von ihrer Schwester Lula verdunkelte, stimmlich vielleicht der Schwester heute mindestens ebenbürtige Künstlerin, und von noch minder bekannten: *Hildegard Börner* und *Cläre Huth*, unter denen ich der letzteren besonders stimmlich den Vorzug geben möchte. *Heinrich Hensel* will mir im Konzertsaal weniger behagen; auch *Fr. Brodersen* verleugnet den Bühnensänger niemals. Alter Kammermusik wendet sich seit Jahren mit Vorliebe *Helene Siegfried* zu, doch leidet ihr Vortrag an der etwas flachen, ja zuweilen geradezu spröden Art ihres Singens. Nicht unerwähnt lassen möchte ich den Kompositionsabend, an dem *James Rothstein* sein ungewöhnliches Talent für natürliche Sangbarkeit und für volkstümliches Empfinden erwies. Merkwürdig knapp steht es im Berliner Konzertsaal um die Pflege der Kammermusik; nur zum *Klingler-Quartett* findet sich noch immer ein dankbares Stammpublikum ein, das dann in klassischer Musik schwelgen und in den geheiligten Räumen der alten Singakademie sich ganz und gar von den schwer auf der Seele lastenden Kriegseindrücken entspannen will. Und die Klingler-Genossen erreichen diese Wunderwirkung vollauf! Oder sind es letzten Endes doch wohl die Klassiker selbst, deren göttliche Abgeklärtheit auch unsere Zeit milde überstrahlt ? . . .

Artur Neißer.

Leipziger Musikbrief.

Für die Leipziger musikalische *Weihnacht* pflegen Thomaner und Bach-Verein — jene mit der mittäglichen Weihnachtsmotette in der Thomaskirche und den Weihnachtsliedern im Gewandhause, dieser mit Bachs Weihnachtsoratorium in der Thomaskirche — den am stärksten schwingenden Weihnachtsglockenton anzugeben. Nur ein Chor, der sich dauernd und systematisch wie die vom Thomaskantor Gustav Schreck mit schlichter, aber strenger und straffer Disziplin geleiteten *Thomaner* mit alter Vokalmusik beschäftigt, singt ihnen die alten Weihnachtslieder des Praetorius, Calvisius u. a. in dieser herben Frische, dieser Selbstverständlichkeit und Freiheit der alten, von der unserigen, schön taktmäßig eingegitterten ja grundverschiedenen Metrik, in dieser sonnenklaren Auseinanderlegung und Abtönung des strengen alten, oft doppelchorisch erweiterten Stimmgewebes nach. Nur ein großer Kirchenchor, wie der von Karl Straube, Leipzigs vielleicht geistigstem, bis zur Eigenwilligkeit in Auffassung und Tempo persönlichen Künstler geleitete *Bach-Verein* kann das hochverdienstliche Ausnahmeexperiment einer strichlosen Aufführung von Bachs Weihnachtsoratorium an zwei aufeinander folgenden Abenden wagen. Das künstlerische Ergebnis einer solchen ist einmal die erneut bestätigte Erkenntnis, daß sein Unsterbliches in der zweiten, danach in der ersten der sechs Kantaten auf die Festtage vom ersten Weihnachtstage bis zum hohen Neujahr beschlossen bleibt, dann die Erinnerung; daß mit der damals üblichen Herübernahme, Umdichtung und Anpassung von Chor- und Solosätzen aus mancherlei eigenen, weltlich-dramatischen Gelegenheitsmusiken an kirchliche Zwecke eine strichlose Aufführung die Gefahr der gelegentlichen

Ueberwucherung durch koloriertes Opernrokoko heraufbeschwört und sich auch dadurch eigentlich von selbst erübrigt, als schon damals derartige zyklische Werke von Fall zu Fall den jeweiligen Gelegenheiten, Mitteln und der sichtenden Auswahl unterlagen. Die Aufführung mit der Leydhecker, dem Ehepaar Rosenthal und dem feurig und dramatisch-jugendlich mitempfindenden Evangelisten Lißmanns war außerordentlich schön. Dem herzlichen, ein wenig zerfließenden, mehr fein durchdacht als naiv, mehr vornehm-kultiviert und zart elegisch-verträumt als frisch zupackend die heilige Geschichte sich zurechtlegenden Weihnachtsoratorium von Herzogenberg ist seit Jahren durch den, um die systematische Pflege der sogen. „kleineren" und mittleren Kirchenmusik in Leipzig verdienten Schulmann Hans Hofmann und seinen kleinen, ganz wie zu Bachs Zeiten durch ein Studentenorchester ergänzten *Universitätskirchenchor* eine würdige Stätte in St. Pauli bereitet. Die Ausbeute an neuen Werken — dem sichersten Gradmesser für den inneren Zusammenhang einer großen Stadt mit dem musikalischen Schaffen der eigenen Zeit — war in den letzten Monaten für die ehemals auch darin führende Musikstadt Leipzig wieder beklagenswert gering. Eine ältere Neuheit war das von den Thomanern im Gewandhause gesungene Beethovenlied von *Cornelius* (zu Beethovens 100. Geburtstag 1870). Mit vielen Chören, die unser herzlieber Meister der Weihnachtslieder damals in München neben der Gunlöd schuf, verdankt es wohl auch Anregung und Freundschaft mit Karl Riedel und dem Leipziger Riedel-Verein sein Entstehen. Ueberraschend wirkt sein Kehrreim, der Beethovens Geist im Heldenthema des ersten Satzes der Eroica-Symphonie zitiert; das Lied selbst ist, harmonisch uncornelianisch einfach, ganz schlicht, ohne alle hymnischen Kraftleistungen und rhythmisch beinahe so gleichmäßig durchkomponiert, wie eine Horazische Chorode des 16. Jahrh. *Max Reger* fand mit seiner Böcklin-Suite (Reußische Hofkapelle aus Gera unter H. Laber) und Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart (Gewandhaus unter Arthur Nikisch) ehrlich großen Erfolg. Die Böcklin-Suite schlägt etwa mit dem Chorwerk Die Nonnen und der Romantischen Suite nach Eichendorff die Brücke von einer im wesentlichen auf Bach und Brahms gegründeten Kontrapunktik zur tonmalerisch-programmatischen Moderne in der Art von Richard Strauß und Neu-München. Als koloristische Studien aus seiner Meininger Lehrzeit in motivischem Mosaik und modernem Orchester-Impressionismus fesseln auch diese vier musikalischen Böcklin-Bilder durch wundervoll zarte, namentlich im Archaisierenden der Kirchentöne (Eremit) und Gespenstisch-Visionären (Toteninsel) ganz in Regers dunkle, schwermütige Farben getauchte Poesie und aparte klangliche Reize. Seine Variationen über Mozarts holdes Variationenthema aus der A dur-Klaviersonate (mit dem Türkischen Marsch) verraten schon durch den inneren Sizilianorhythmus des Themas und mancherlei deutliche kleine Züge in den Variationen leise ihre Grundwurzel: Brahms' Haydn-Variationen und ihre siebente (Siziliano-) Variation. Mit der zweiten Variation schon spricht einzig und allein Reger. Und, einige Variationen des bekannten Regerschen Elfen- und Kobold-Scherzotyps abgerechnet: sie werden von einer zur anderen immer Regerischer, immer nachtdunkler, trüber und schmerzlicher. Wieder liegt gerade in diesen zerfließend romantischen, müden und sehnsuchtsvollen Nokturnenstimmungen das namentlich in den zart verdämmernden Schlüssen oft wirklich wunderbar Schöne, Eigene und in herrlich schimmernden romantischen Orchesterklang Getauchte dieser „kleinen Hiller-Variationen". Denn: auch die Doppelfuge jenes — man muß es leider beinahe sagen — Regerischen Fugenschemas, die das heimlich-schalkhaft dahinplaudernde, langhingesponnene und auch diesmal ganz außerhalb von Thematik, Charakter und Stimmung der meisten Variationen stehende Thema in steter langsamer, doch unaufhaltsamer Steigerung der schließlichen gewaltigen Bläserübergipfelung durch das in der Verlängerung gebrachte Variationenthema entgegentreibt, fehlt hier nicht. Das Ganze ist schöne, von der früheren hypertrophischen, harmonisch-modulatorischen Ueberladung des Reger der Sinfonietta, des Symphonischen Prologs, des Violinkonzerts erfreulich freie Musik. Des Leisniger und früheren Vertreters einer etwas hausbacken-kleinbürgerlichen und blassen Nach-Mendelssohnschen Kantorenkunst *Franziskus Naglers* Heldenrequiem (Universitätskirchenchor) ist eine technisch famos gemachte, klangschöne und modernen Mustern in geschickter Anpassung nachempfundene, farbig-dekorative Gebrauchsmusik, ein Miniaturoratorium von starken und sicheren Instinkten für dankbare und melodische Solo- und Chorwirkungen. Aus der Neuesten Deutschen Kirchenmusik an gleicher Stätte seien zwei Leipziger Kirchenmusiker besonders hervorgehoben: *Hans Hillers* sicher geformtes und großzügig gestaltetes In memoriam mit Streichorchester und Orgel — eine kräftige und bei aller leuchtenden dekorativen Farbigkeit bis zum Primitiven kerngesunde Musik von schöner poetischer Wirkung durch den trompetenbegleiteten, sanft eingewebten Cantus firmus Wachet auf — und *Sigfrid Karg-Elerts*, des Vorkämpfers und Meisters auf dem modernen Kunstharmonium koloristisch zartsinnige, stimmungspoetische und satztechnisch sehr interessante Fuge, Kanzone (mit Solovioline) und Epilog op. 85,3 (im modernisierten psalmodierenden Palestrina-Stil mit Frauenstimmen). Ein teilweise neubearbeitetes und im allgemeinen noch den Bahnen Griegs, Schumanns, Brahms' und Wagners folgendes Jugendwerkchen dieses Leipziger Modernen, das klanglich bereits frappante Harmoniumwirkungen vorahnende Bläserquintett (c moll) op. 30, machte in einer der vom jungen Konzertmeister H. Schachtebeck des leider im Kriege mangels jeder städtischen oder privaten Subvention aufgelösten Winderstein-Orchesters (Philharmonische Konzerte) neu begründeten *Volkstümlichen Kammermusiken* in der Alberthalle — zu denen Alfred Heuß die ebenso scharfsinnig analysierenden wie volkstümlich faßbaren Programmerläuterungen schreibt — neben seinen Bearbeitungen alter Meisterstücke für Kunstharmonium den natürlichsten und frischesten Eindruck. Das durch Berufsmusiker verstärkte kleine Dilettantenorchester des von unserem Klavierpoeten Joseph Pembaur d. Jg. mit impulsiv-energischem Dirigententalent zu oft erstaunlichen Leistungen emporgetriebenen *Orchestervereins* veranstaltete im neuen, kaum erst benützten Konzertsaal des Auguste-Schmidt-Hauses einen Uraufführungsabend für Streichorchesterwerke mit einer rhythmisch bis zum Primitiven einfachen und kerngesunden, an pastoralen Naturklängen reichen und musikalisch natürlichen d moll-Symphonie mit Schlußfuge des schwäbischen Musikästhetikers, Bach- und Bruckner-Kenners *A. Halm*, einer farbenglühenden, ganz zu Reger und auch wohl zu Tristan weisenden, leidenschaftlich-großzügigen Serenade im Regerschen „alten Stil" mit Schlußfuge des in Osnabrück wirkenden Leipzigers *Karl Hasse* und einer zweisätzigen zarten Idylle „Ein Frühlingsfest am Bacchustempel" nach Anakreon (Mörike) — Frühlingsstimmung, Feierlicher Rosentanz der Priesterinnen am Tempel — des unterzeichneten *Walter Niemann*. Der *Riedel-Verein* hat nun endlich nach so viel Interregnis in Franz Mayerhoff (Chemnitz) wieder einen Meister in der systematischen Schulung eines großen Chores gewonnen, der dem feurig-draufgängerischen Temperament und großen Zug Georg Göhlers eine fast Bülowianisch bedächtige und strenge Beherrschung im ganzen und peinliche Sorgfalt im einzelnen entgegensetzt. — Mit den *solistischen Gästen* werde ich um so schneller fertig, denn es ist doch wirklich nichts spezifisch Leipzigerisches, wenn man liest, daß Wüllner einen unvergleichlichen Manfred im Gewandhause abgab, daß Elena Gerhardt zu unseren ersten und vornehmsten Konzertsängerinnen zählt, daß d'Albert, die Carreño, daß Bender, Slezak, Burmester, die Schapira und Kläre Dux ebenfalls im Gewandhause mit seinem unvergleichlichen Brahms-, Bruckner- und Mahler-Interpreten Arthur Nikisch „da waren", daß zwei Pianisten, der Wiener Victor Ebenstein und der Berliner Edwin Fischer unter die wertvollsten und interessantesten Entdeckungen dieses Leipziger Klavierwinters gereiht wurden — ersterer als glänzender, temperamentvoller Konzertpianist aus der Leschetizky-Schule, letzterer als geistiger, seelisch reifer und innerlicher Musiker von feinstem Kunstverstand und lebendigstem Gefühl. Ich schließe vielmehr mit einigen Lipsiensibus: den Beethoven-Schumann-Liszt-Abenden Télémaque Lambrinos, der sich aus einem kraftgenialischen Carreño-Temperament in den letzten Jahren zu einem unserer geistigsten, abgeklärtesten und zartsinnigsten Klavierpoeten ganz prächtig entwickelt hat, mit unserem, mit blühendem, seelisch warm vibrierendem Ton und gediegenster Virtuosentechnik geigenden Gewandhauskonzertmeister E. Wollgandt (Dvorák-Konzert) und unserem glänzenden Orgelvirtuosen an St. Thomae, Karl Straube, der Bach und Rheinberger so geistig modern und charaktervoll mit seiner unvergleichlich lockeren und flüssigen Manual- und Pedaltechnik spielt, wie Reger oder — einst! — die modernsten Franzosen. Das konnte sein letzter Bach-Vereins-Soloabend mit dem ausgezeichneten Geiger Adolf Busch aufs neue namentlich in den selten gehörten Variationen über den Orgelchoral „Sei gegrüßet, Jesu gütig" ganz herrlich belegen.

Dr. Walter Niemann.



Weimarer Musikbrief.

Soweit das Hoftheater in Frage kommt, ist in diesem Jahre vom Kriege kaum etwas zu merken. Der Besuch hat sich, wenigstens bei den Opernvorstellungen, bedeutend gehoben und das bei einem Spielplane, der bis auf wenige bemerkenswerte Neueinstudierungen durchgängig aus Wiederholungen bestand. Das wenige, das neu einstudiert oder zum ersten Male zu Gehör kam, ist indessen der Beachtung wert und dazu gehört vor allem *Glucks „Iphigenie in Tauris“* mit der so stilvoll gehaltenen orchestralen Retuschierung von Richard Strauß. Es war interessant, zu beobachten, welche tiefe Wirkung dieses wundervolle Werk auszulösen — heute, so lange nach seiner Entstehung — imstande ist trotz des für unsere modernen Ohren beinahe unerträglichen Mangels jeglicher Polyphonie. Wie dramatisch und ergreifend wirkt das alles heute noch in seiner gemessenen Einfachheit und Würde, seiner Schönheit in rein musikalischem Sinne. Auch *Carl Maria von Webers „Drei Pintos“* in der so reizvoll orchestralen Bearbeitung von Mahler gefiel sehr, besonders nach der musikalischen Seite hin. Die fast unmögliche Handlung hingegen wird der Verbreitung dieses Werkes stets hinderlich sein. Was Gustav Mahler hier aus den vorhandenen Skizzen gemacht hat, wie er Ueberkommenes mit Eigenem zu einem Ganzen vermischt hat, ohne die Stileinheit zu trüben, ist immerhin bewundernswert. Es fragt sich nur, ob solche Experimente den Schöpfer der hinterlassenen Entwürfe sehr erfreuen würden? Ich glaube es kaum. Was den Spielplan sonst betrifft, so übt Wagner immer noch begreiflicherweise die größte Anziehungskraft aus. Kein Wunder. Die Romantik wird immer die Jugend für sich haben und der junge Wagner mit Lohengrin und Tannhäuser versagt hier nie. Aber auch Holländer und Meistersinger sind stets ausverkauft — den Ring konnte man in diesem Jahre wegen des durch den Kriegsdienst geschwächten Orchesters nicht geben — und für den Tristan gab es in diesem Jahre einen stets gerne gesehenen Gast. Frau *Gutheil-Schoder* versuchte sich hier zum ersten Male als *Isolde* und hatte einen großen Erfolg. Daß die Künstlerin darstellerisch manchen großen Zug in diese Partie brachte, kann man sich bei der genialen Veranlagung Frau Schoders wohl denken. In den Konzerten der Hofkapelle unter Peter Raabes Leitung kamen Werke von Beethoven, Bruckner, Brahms zu schönem Erklingen. Die Wogen der Konzertflut stiegen bis Weihnachten überhaupt sehr hoch. Ein schönes auserlesenes Programm bot *Selma vom Scheidt* im Erholungssaale; ihre unverwüstlichen Stimmittel entzückten wieder von neuem und ließen erkennen, daß man sie in Weimar nicht vergessen wird. Auch *Leonore Wallner* kehrte wieder mit einem nicht alltäglichen Programm von Liedern und erntete großen künstlerischen Erfolg durch ihre von starker Innerlichkeit belebte Vortragsart; besonders fesselnd wußte sie einige hier selten gehörte Balladen von *Löwe* zu gestalten.

Den Höhepunkt der Konzertsaison in gesanglicher Beziehung bot die Konzertdirektion Kiepenheuer mit dem Liederabend von *Kläre Dux* von der Berliner Hofoper. Freunde wirklicher Gesangskultur kamen hier in bestem Sinne des Wortes auf ihre Rechnung. So schön hat man hier die große C dur-Arie aus *Mozarts Figaro* noch nicht singen hören — wenigstens nicht seit der Zeit, in welcher *Paula Ucko* hier engagiert war. Ihre prachtvolle, wundervoll ausgeglichene Stimme feierte in dieser Arie, die ja immer ein Prüfstein für Sängerinnen gewesen ist, wahre Triumphe, so daß man hier sehnlichst ihr Wiederkommen erwartet.

Das Klavier war vornehmlich durch drei Künstler vertreten, die in Weimar einen guten Ruf haben, *Hinze-Reinhold*, Prof. *Petzet* und *Lambrino*. Ersterer spielte noch mit Konzertmeister Rosé sämtliche Cellosonaten von Beethoven und erwarb sich mit seinem Partner ein großes Verdienst für diese bedeutsame künstlerische Tat. Zu diesen drei Herren im Klavier gesellte sich noch ein für Weimar neuer, *Artur Schnabel*. Mit den ersten Takten, die dieser großartige Künstler spielte, wußte man, daß hier ein ganz Auserwählter am Flügel sitze. So wie *Schnabel* Beethoven spielte — es war ein Erlebnis seltenster Art —, hat man es in Weimar lange nicht vernommen, vielleicht nicht seit den Tagen Hans v. Bülows. Die Violine war durch *Burmester* und *Petschnikow* vertreten und das Cello durch Prof. *Paul Grümmer*, der, in Weimar kein Unbekannter mehr, die Zuhörer durch sein meisterhaft schönes Spiel in helles Entzücken versetzte. Ein etwas mehr populäres Programm — er spielte außer der A dur-Sonate von Beethoven gemeinsam mit dem Unterzeichneten nur Werke für Cello allein, Bach und Reger — hätte ihm vielleicht ein volleres Haus beschert. So war das Programm zu sehr auf einen kleinen exklusiven Kreis abgestimmt, zeugte aber um so mehr von dem tiefen Ernste dieses feinsinnigen Künstlers.

Gustav Lewin.



Altona. Daß für das hiesige Konzertleben ganz besondere Bedingungen maßgebend sind, ergibt sich schon aus der unmittelbaren Nachbarschaft unserer großen Schwesterstadt Hamburg. Da wir Solistenkonzerte fast gar nicht kennen, sind wir so ziemlich in jeder Beziehung auf den großen Strom von Musik angewiesen, der sich durch unsere Nachbarstadt ergießt. Dennoch wäre es nicht recht, von einem Altonaer Musikleben nicht reden zu wollen. Nun hat zwar auch hier der Krieg das Seine getan, so daß die Symphoniekonzerte, deren es drei gab, und die Konzerte der Singakademie, beide unter Prof. Woyrsch, schon für zwei Winter ausgefallen sind; ebenso erging es den gewohnten Kammermusikabenden von Olga Zeise (Klavier) und Heinr. Kruse (Cello). Dafür beherrschen denn der Königl. Musikdirektor *Rob. Bignell* und sein Streichorchesterverein das Feld; auch hier zwar hat der Krieg eine Umwälzung gefordert, indem die durch die Einberufungen entstandenen Lücken von unseren Damen ausgefüllt werden mußten, nicht aber zum Nachteil des schönen Orchesters. In seinen zwei Konzerten hat sich der Verein unter seinem trefflichen Führer denn auch wieder bestens bewährt, dessen zielbewußte, auf das Höchste gerichtete Leitung zum vollen Erfolge führte. Man hatte sich Mendelssohns schottische und Mozarts schöne D dur-Symphonie auf das Programm gesetzt, daneben die erste Ballett-Suite von Felix Mottl aus zusammengesetzten Stücken Gluckscher Opern, und als Neuheit „In memoriam“ für Streichorchester und Orgel von Gernsheim, ein kurzes, ernstes, schönes Werk, bei dem John Prell die Orgel übernommen hatte. Als Solisten waren Frl. *Gunna Breuning* aus Berlin, und — an Stelle der hier sehr beliebten, leider aber erkrankten Frau Kwast-Hodapp — der Pianist *Paul Goldschmidt* gewonnen, der seine glänzende Technik und sein herrliches Spiel in den Dienst von Liszts wundervollem Es dur-Konzert stellte und rauschenden Beifall fand. Frl. Breuning holte sich mit Beethovens Violinkonzert, dem sie zwar noch nicht restlos gewachsen war, wenn sie auch das Rondo prächtig herausbrachte, wohlverdienten starken Erfolg. Herrn Bignell verdanken wir auch zwei Kammermusikabende, wo so herrlich musiziert wurde, daß auch hier des Beifalls kein Ende war. Zunächst erfreute uns der prächtige „Vierbund“ der Herren Bignell, Löwenberg, Maaß und Eisenberger mit den Quartetten in A dur von Mozart, c moll von Beethoven und dem in A dur von Dvorák, in dem sich viel Melodie, aber auch viel thematische Eigenheit birgt. Der zweite Abend gehörte Schumanns einzigem Klavier- und Schuberts Forellenquartett, sowie dem Kaiserquartett Haydns, in deren Vortrag sich die bewährten Künstler Prof. J. Kwast, A. Grünsfelder, die Konzertmeister Grötsch und Gesterkamp, Kammermusiker H. Kruse und G. Geithe teilten. Im Volkskonzerte des vortrefflichen Lehrergesangvereines, der manche kleine Gastspielreise unternimmt, beschränkte man sich infolge der Einberufungen auf einfache Chorlieder, während die Hamburger Künstler Prof. Spengel (Klavier) und Einar Hansen (Violine) die Kreutzer-Sonate und kleinere Stücke in vollendeter Weise beisteuerten. Zu einem städtischen Volkskonzert unter Leitung von Prof. Woyrsch hatten sich der Lehrergesangverein und die Singakademie zusammengetan; es gab Chor- und Orchesterwerke von Bach, Mozart, Brahms, Wagner usw. Alles in allem ist nun das für eine Stadt von der Einwohnerzahl Altonas gerade kein glänzendes Ergebnis; wenn wir uns aber, wie in so vielem, auch hier die Vormundschaft Hamburgs gefallen lassen müssen, so haben wir doch den Vorteil, daß uns auch wieder alles zugute kommt, was die große Nachbarin an Vorzügen aufzuweisen hat, so in Musik wie in anderen Dingen. *B. Witt.*

Goslar. Durch Musikdirektor *G. Christiansen* wird Bach hier mehr und besser als in vielen Großstädten gepflegt. In der Weihnachtszeit führte er an zwei Tagen jedesmal vier Kantaten des großen Leipziger Thomaskantors mit dem *Chorgesangvereine*, unterstützt von dem *Knabenchor des Gymnasiums*, auf, und jedesmal war die große, schöne Frankenbergerkirche voll besetzt. An *E. Rautmann* (Sopran), *A. Struve* (Alt), den Herren *Nohturfft* (Baß) und *Ahrens* (Orgel) fand er gute Solisten, das Orchester schulte er sich aus Zivil- und Militärmusikern, die Mitwirkenden und Hörer erzog er in langer, mühevoller Arbeit für die hehre Tonsprache. Jetzt werden die Aufführungen für Stadt und Umgebung zu einem kirchlichen und künstlerischen Ereignis. *E. St.*

M.-Gladbach. In der zweiten Winterhälfte fanden vier große Abonnementskonzerte unter Leitung des Königl. Musikdirektors *Hans Gelbke* statt. Mit dem auf 95 Mann verstärkten städtischen Orchester (vereinigt mit der Krefelder Kapelle) gelangte die *Alpensymphonie* von *Richard Strauß* zur Auf-

führung. *Elly Ney* fand in Mozarts B dur-Konzert und Liszts Ungarischer Fantasie begeisterte Aufnahme. *Brahmsens Deutsches Requiem* mit der Sopranistin *A. M. Lenzberg* und Kammersänger *Bergmann* bildete den Abschluß der Cäcilia-konzerte. Die Symphoniekonzerte brachten Beethovens Eroica, Schumanns d moll-Symphonie, Mozarts Es dur-Symphonie, Griegs Klavierkonzert (Paula Herx), Arien und Liedervorträge (Margarete van Brüssel), Violinkonzert von Wieniawsky No. 2 (Th. Kleinsang), Rheinbergers Orgelkonzert g moll (Th. Allekotte) u. a. Die geistlichen Orgelkonzerte in der evangelischen Kirche (Ida Schürmann, Sopran; Gelbke, Orgel) verdienen ebenfalls Erwähnung.



KUNST UND KÜNSTLER

— *Ferruccio Busoni* ist am 1. April 50 Jahre alt geworden.

— Ihren 75. Geburtstag feierte die schwedische Komponistin *Elfrieda Andrée*, die seit einem halben Jahrhundert den Orgeldienst in der Domkirche zu Gotenburg versieht. An ihrem Jubiläumstage wurden der auch als Komponistin bekannten Künstlerin reiche Huldigungen dargebracht.

— Am 25. März feierte der vortreffliche Lehrer am Sternschen Konservatorium in Berlin *Gustav Pohl* seinen 70. Geburtstag.

— *Karl Panzner* in Düsseldorf ist am 2. März 50 Jahre alt geworden.

— Privatdozent Dr. *Eugen Schmitz*, Musikreferent der Dresdener Nachrichten, hat einen Lehrauftrag für Musikwissenschaft an der Technischen Hochschule in Dresden erhalten.

— Hofkapellmeister *Viktor W. Schwarz* vom Hoftheater in *Mannheim* wurde als erster Theaterkapellmeister und Leiter der Symphoniekonzerte des städtischen Orchesters in Danzig verpflichtet.

— Der Nachfolger des gefallenen Prof. Benzinger, *Hermann Keller*, hat sein Amt als Organist an der Markuskirche in Stuttgart angetreten und bei seinem ersten Erscheinen als konzertierender Künstler berechtigtes Aufsehen erregt.

— Zum Dirigenten der *Altenburger Hofkapelle* während ihrer musikalischen Tätigkeit in Bad Elster wurde Kapellmeister *Olsen* (Dresden) gewählt.

— Dr. *Stiendry*, der früher an der Dresdener Hofoper und zuletzt in Wien wirkte, tritt als Kapellmeister in den Verband des *Berliner Opernhauses* ein.

— Geheimrat *Max Martersteig*, seit 1911 Intendant der städtischen Bühnen zu Leipzig, will angeblich im Frühjahr übernächsten Jahres von seinen Aemtern zurücktreten. Es verlautet, daß die Stadt den Posten Martersteigs nach dessen Ausscheiden in der bisherigen Form nicht wieder vergeben werde. Es soll die Absicht bestehen, zwei voneinander unabhängige leitende Persönlichkeiten für die Oper und das Schauspiel zu gewinnen.

— Am 1. April ist der Kammervirtuose *Heinrich Scherrer* in München in den dauernden Ruhestand versetzt worden. Scherrer wurde die vierte Klasse des Verdienstordens vom heiligen Michael verliehen.

— Dem Hofopernsänger *Joseph Schwarz* wurden die Ritterinsignien erster Klasse des anhaltischen Hausordens Albrechts des Bären verliehen.

— *Alfred Kase* (Leipzig) ist die Sachsen-Altenburgische Krone zur Goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen worden.

— Der Opernsänger und Musikschriftsteller *Friedrich Weber-Robine* und *Tél. Lambrino* wurden durch Verleihung der Silbernen Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande (Sachsen-Koburg-Gotha) ausgezeichnet.

— *Kläre Dux* und *Oskar Seelig* sind durch die Verleihung türkischer Orden erfreut worden.

— Die Wahl von *Robert Kahn* zum ordentlichen Mitgliede der Königl. Akademie der Künste ist vom preußischen Kultusminister bestätigt worden.

— Der Kammersänger *Desider Zador* wird mit Ablauf der gegenwärtigen Spielzeit aus dem Verband der Hofoper in Dresden, zu deren angesehensten Mitgliedern er gehörte, ausscheiden.

— *Maximilian Morris* ist von der Leitung der Hamburger Volksoper zurückgetreten.

— *Angelica Rummel* ist als erste Altistin an die Dresdner Hofoper engagiert worden.

— *Helene Sexauer-Nowack* hat in Freiburg i. B. einen Frauenchor gegründet.

— *Maria Masselter* vom Stadttheater in Barmen ist für die Züricher Oper verpflichtet worden.

— *Eduard Behm* hat eine abendfüllende Oper „Das Gelöbnis" vollendet, deren Text nach einer Novelle von Rich. Voß und seiner Gattin geschrieben wurde.

— *Alexander d'Arnalle* in Dresden schreibt nach Zschokke eine dreiaktige Volksoper „Der tote Gast".

— *Max Reger* bringt demnächst folgende neue Werke heraus: Drei Suiten für Bratsche allein (op. 131 d), „Hymnus der Liebe" für Bariton und Orchester (op. 136), acht geistliche Gesänge für gemischten Chor, vier- bis achtstimmig (op. 138 a), fünf Kinderlieder für eine Singstimme und Klavier (op. 142 a), „Träume am Kamin", zwölf kleine Klavierstücke (op. 143), zwei Gesänge für Chor und Orchester „Der Einsiedler" und „Requiem" (op. 144).

— *Annie Neumann-Hofer* hat vier neue Einakter vollendet; darunter „Sulali", eine einaktige Operette, zu der *Wilhelm Redl* die Musik geschrieben hat.

— Der ungarische Pianist *Sándor Vast* konzertierte in seiner Heimat zugunsten der Kriegsnotleidenden mit großem Erfolge. Mit ihm wirkte gelegentlich der auch in Deutschland vorteilhaft bekannte Geiger *Emil Telmanyi*.

— Die Doppeltätigkeit Dr. *Leopold Schmidts* in Berlin als Kritiker und Dirigent wirbelt einigen Staub auf. Die Sache ist nicht wichtig genug, hier breitgeschlagen zu werden. Immerhin muß bemerkt werden, daß, alle Begleiterscheinungen mitgerechnet, diese Verquickung zweier so grundverschiedener Arten der öffentlichen Tätigkeit, die an sich schon gefährlich ist, in diesem Falle — Schmidt lobt d'Alberts neue Oper über den Schellenkönig, tritt einige Tage später mit ihm gemeinsam auf, in Schmidts Organ erschallen begeisterte Jubelklänge — ganz besonders unangenehme Empfindungen weckt. Da auch Schmidt der Befähigungsnachweis zum Dirigenten nach B. Göttmanns Urteil durchaus nicht einwandfrei gelungen ist, fragt man sich unwillkürlich nach dem Grunde des sonderbaren Doppelspieles.

Zum Gedächtnis unserer Toten.

— In Zürich starb der Baritonist Dr. *Alfred Haßler*. Er war zuletzt am Deutschen Opernhaus in Berlin tätig.

— Der als reger Förderer der Kunst bekannte Präsident der Mainzer Liedertafel und des Damengesangvereins, Geheimer Justizrat *Ludwig Oppenheim*, ist am 1. März gestorben.

— In *Dresden* starb am 26. März der bekannte Klavierpädagog und Komponist Hofrat Prof. *Karl Heinr. Döring*, dessen technische Studien und melodische Klavierunterrichtswerke Weltruf erlangten. Auch seine gemütvollen Lieder für Männerchor, so vor allem der „Waldkönig" (Weidmann ist König im Wald) haben weite Verbreitung gefunden. Zu Dresden am 4. Juli 1834 geboren, empfing er seine Ausbildung in Leipzig (Hauptmann, Lobe, Moscheles). Schon 1858 wurde er als Lehrer an das Königl. Konservatorium seiner Vaterstadt berufen, wo er über 50 Jahre, lange Zeit auch als Mitglied des akademischen Rates, wirkte. Als Künstler und Mensch war Döring von gewinnender Liebenswürdigkeit, ein Zug, der auch seine Tonschöpfungen kennzeichnet. Viele Vereine und Körperschaften ernannten ihn zu ihrem Ehrenmitgliede. *H. Pl.*

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— *Hans Huber* hatte mit seiner neuen romantischen Oper *„Die schöne Bellinda"*, die das Stadttheater in Bern zur Uraufführung brachte, warmen Erfolg. (Sonderbericht folgt.)

— Am 1. April fand im Münchener Gärtnerplatztheater die Uraufführung der burlesken Operette *„Fräulein Rothaut"* von H. Wilmers, Musik von *Karl Sikora*, statt.

— Im Residenztheater in Berlin fand die Uraufführung der Solooper *„Die Frühglocke"* von *Armin Kroder*, Text von Heinrich Bogendörfer, statt.

— Die Wiener Volksoper führte zum ersten Male eine Oper „Der Kohlenpeter" von *Robert Konta* auf. Der Kohlenpeter ist der Held in Wilhelm Hauffs Märchen „Das kalte Herz".

— Bei ihrer Uraufführung am Theater in Wien hatte *Oskar Nedbals* kroatische Operette „Die Winzerbraut" einen stürmischen Erfolg.

— *Ernst Matrays* Tanzpantomime „Märchen", Musik von *Sandor Laszlo*, kam in den Berliner Kammerspielen zur Uraufführung.

— Hans Pfitzner hat in Straßburg *Max Bruchs* Oper „Loreley" in ihrer Urform von 1863 wieder zur Aufführung gebracht, einem Wunsche des Komponisten entsprechend, der die Bearbeitung des Werkes, die er 1887 vorgenommen hat, für „ganz verfehlt" erklärte. Pfitzner veröffentlichte zu dieser Aufführung eine Einführung; er nennt darin die „Loreley" eine „der besten deutschen Opern, ein Werk, was so recht alle Eigenschaften hätte, deutsche ‚Volksoper' im edelsten Sinne zu werden". Das Werk wurde mit größtem Beifalle aufgenommen.

— In der Stadtkirche zu *Weimar* kam im Rahmen des letzten öffentlichen Orgelvortrages, den der an die Stuttgarter Markuskirche berufene Stadtorganist Hermann Keller vor seinem Scheiden veranstaltete, die „Passion“ von *Max Reger* zur Uraufführung, das vierte Stück seines op. 145, das noch andere religiöse Stimmungsbilder wie „Ostern“, „Pfingsten“, eine dem Andenken der Gefallenen gewidmete „Trauerode“, einen „Siegespsalm“ enthält. Das Vorspiel befremdet, wie der Kritiker der Leipziger Neust. Nachr. meint, durch gesuchte Tonfolgen und läßt straffen Aufbau und Klarheit des Themas vermissen; dann geht es in einen durchsichtiger gehaltenen kantilenenartigen Satz über, aus dem es wie schmerzliches Aufschluchzen heraustönt mit einzelnen Anklängen an alte Kirchenlieder. Technisch fesselnd ist Reger auch hier, aber eine tiefergehende, die Seele mit religiösen Schauern füllende Wirkung konnte sein jüngstes Werk nicht erzielen.

— Im Stadttheater in *Kiel* erlebte Mozarts wiedererstandene „*Gärtnerin aus Liebe*“ bei ihrer Erstaufführung in der von *R.* und *L. Berger* besorgten Neuherausgabe einen vollen Erfolg.

— Im *Leipziger Orchesterverein* wurde die *Serenade* für Streichorchester op. 5 von *Karl Hasse* mit starkem Erfolge aufgeführt.

— Paul Scheinpflug hat im vorletzten Sonntagskonzert des Blüthner-Orchesters eine „*Sinfoniette pastorale*“ des jungen Komponisten *Alfred Bortz* erfolgreich zur Uraufführung gebracht.

— Im *Leipziger Gewandhause* errang *Selim Palmgreens* zweites Klavierkonzert einen Achtungserfolg. Es ist eine Art von Fantasie über finnische Stimmungsbilder und zeigt westeuropäisch-französischen Einschlag in seiner Harmonik und formalen Haltung.

— In Budapest errang ein neues Orchesterwerk „*Symphonisches Adagio und Pastorale*“ mit gemischten Chören und Soli von *Theodor Szánthó* großen Erfolg.

— Ueber die erfolgreiche Uraufführung einer Sonate für Cello und Klavier von *Willy Renner* in Frankfurt a. M. berichtet nach den „Signalen“ Hugo Schlemüller mit wärmster Anerkennung.

— Im Künstlerverein in *Bremen* gelangte eine symphonische Ouvertüre von *Robert Müller-Hartmann* zur wohlgelungenen und erfolgreichen Uraufführung.

— Anläßlich eines von der Stadt Prag abgehaltenen Wohltätigkeitskonzertes hob *Jan Kubelik* ein Violinkonzert von *Peter Stojanovic* aus der Taufe. Der Autor war Schüler des Pester und des Wiener Konservatoriums. In dem Violinkonzerte erwies sich Stojanowic als tüchtiger Musiker, dem gesunde musikalische Gedanken zu Gebote stehen und der auch versteht, alles, was er zu sagen hat, in eine vornehme Form zu kleiden. Das in strenger Sonatenform gehaltene Werk bietet dem Solisten eine Menge bedeutender Schwierigkeiten und auch die Orchesterbegleitung ist nicht gerade in der Durchschnittsart gehalten. Dem gefälligen Konzerte verhalf Kubelik zu einem vollen Erfolge.

— Das Halvorsen-Quartett in Christiania brachte als Neuigkeit das Quartett op. 18 in G dur von *Iver Holter* und hatte damit großen Erfolg.

— Dr. *Georgii* hat zwei Klavier-Rhapsodien von *E. Straesser* in München und Stuttgart zur Erstaufführung gebracht und mit ihnen tiefen Eindruck erzielt.

— In Augsburg hat Paul Ehrenberg eine *Lustspielouvertüre* von *W. Wolf* und eine „*Westfälische Hochzeitsmusik*“ aus der Oper „Heimkehr“ von *Pottgießer* zur Uraufführung gebracht.

— Von *Othmar Schoeck* kam in Zürich das Chor- und Orchesterwerk „Trommelschläge“ zur Uraufführung. Der Züricher Korrespondent der Frankf. Ztg. schreibt: „Wenn man vom brutalen Naturalismus in der Musik redet, dann mag dies Werk in der ersten Reihe stehen.“ Es wäre schade, den hervorragend begabten Komponisten in der Richtung weiter schreiten zu sehen.

— *Rudolf Freiherrn Procházkas* Kantate „Die Palmen“ für Männerchor, Sopransolo und Orchester erlebte jüngst in einem außerordentlichen Konzerte der „*Böhmischen Philharmonie*“ unter Mitwirkung des Prager „Hlahol“ und der Solosängerin Inka Letnanska ihre erste glänzend aufgenommene böhmische Aufführung (das stimmungsvolle Gedicht von Karl Esmarch in vorzüglicher Uebersetzung von V. J. Novotny).

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Eine Tondichtung *Carl Maria von Webers* zum „Kaufmann von Venedig“ macht Dr. *Leopold Hirschberg* in Westermanns Monatsheften bekannt. Sie fand sich in der Königl. Bibliothek in Berlin.

— Der *Stuttgarter Musikpädagogische Verband* versendet als erstes Flugblatt einen *Aufruf an die Eltern musiktreibender Jugend*, der in sehr berechtigter Weise vor der Wahl ungeeigneter Lehrkräfte warnt. Das Mitgliederverzeichnis des Verbandes weist jetzt 54 Namen auf.

— Eine bedeutende Bereicherung ist der Musikabteilung der *Königl. Bibliothek* in Berlin zuteil geworden: Frau Raoul Richter hat der Handschriftensammlung den *ungedruckten musikalischen Nachlaß Meyerbeers* überwiesen. Die ungedruckten Musikalien, unter denen sich auch abgeschlossene Werke des Meisters befinden, dürfen vor Ablauf von 20 Jahren der Oeffentlichkeit nicht zugängig gemacht werden.

— In *Potsdam* beging die *Philharmonische Gesellschaft* die Feier ihres hundertjährigen Bestehens.

— Julie v. Bothwell, die älteste Tochter *Karl Loewes*, feierte in voller körperlicher und geistiger Frische in Unkel a. Rh. ihren 90. Geburtstag.

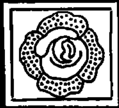
— Der Rechtsstreit zwischen der *Oesterreichischen Genossenschaft* der *Autoren und Musikverleger* gegen die *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* ist zufolge eines Versäumnisurteiles zugunsten der österreichischen Genossenschaft beim Leipziger Reichsgericht entschieden worden.

— Die Generaldirektion des *Darmstädter Hoftheaters* wurde eingeladen, im August einige Opernvorstellungen im Bundestheater in der österreichisch-ungarischen Kriegsausstellung in *Wien* zu veranstalten.

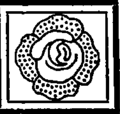
— Dr. *Eugen Schmitz* betont mit Recht in den „*Dresdener Nachrichten*“, wie schmerzlich gerade heute die vielberufene Beschränkung der Konzertprogramme auf e i n e g e r i n g e A n z a h l v o n e w i g w i e d e r h o l t e n „L i e b l i n g s s t ü c k e n“ zu beklagen ist. „Man ruft,“ schreibt er, „nach ‚zeitgemäßer Kunst‘ vaterländischen Charakters, und versucht sich deshalb um die Wette in Gelegenheitsliedern, von denen die eine Hälfte gut gemeint und die andere auch nicht viel besser ist. Damit ist gar nichts gedient. Zeitgemäß ist heute ein Kunstwerk nicht dann, wenn es in üblen Versen und kitschigen Leierweisen von Hindenburg oder von der Vogesenfront singt, sondern zeitgemäß ist es, wenn es echte, rechte deutsche Schöpferkraft kundtut, aus deutschem Wesen geboren ist und deutsches Gefühl atmet. Macht Entdeckungsreisen in Franz Schuberts Liedern oder in Karl Loewes Balladen, da werdet ihr solche ‚zeitgemäße‘ Kunst in herzerfreuender Fülle finden, von der sich bisher eure bei den Müllerliedern und beim ‚Douglas‘ Halt machende Konzertweisheit kaum etwas träumen ließ! Wird der erfrischende Sturm, der über das Land deutscher Geisteskultur in diesen Tagen dahinfegt, auch in diesem Punkt mit alten, von Bequemlichkeit und Gedankenlosigkeit errichteten Hindernissen aufräumen? Erst dann kann das deutsche Kunstlied in vollem Maße als das wirken, was es ist: als Träger deutschen Geistes.“

— *Die deutsche Oper im Haag.* Wir haben beim Beginne der deutschen Opernaufführungen *Reinboths* im Haag von der Begeisterung gesprochen, mit der sie aufgenommen wurden. Private Mitteilungen, die durch eine Zuschrift an die Frankf. Zeitung ergänzt werden, lassen aber — was im Lande, in dem der biedere „Telegraaf“ eine mehr als genügende Anhängerschar besitzt, vorauszusehen war — erkennen, daß die Hetze gegen die deutsche Oper mächtig am Werke war und ist. Der „Vaterländische Klub“, wohl ein Ableger der genannten Zeitung, hat die Absicht, eine *niederländische Oper* ins Leben zu rufen. Sicherlich wäre an sich gegen eine derartige Gründung nicht das geringste zu sagen, im Gegenteil würde sie jeder vernünftige Mensch auch bei uns mit Freuden begrüßen. Aber diese niederländische Oper soll aus Haß gegen die deutsche Musik ins Leben gerufen werden — und das wird dem Unternehmen wohl, ehe es noch geboren, den Hals brechen. Die Frankf. Ztg. erinnert daran, wie schon vor Jahren in der „Parkschouwburg“ ein derartiger Versuch gemacht wurde, einem Unternehmen, dem Künstler wie Urlus, van Rooy und van Dyk große Bedeutung gaben. Es verkrachte wie die Versuche der Engländer zur Begründung einer nationalen Oper verkrachten. Welche Wonne herrschte am Tage vor der Aufführung von Sullivans „Ivanhoe“ in London! Und am Tage nachher: Da war eitel Katzenjammerstimmung, wie sie selbst „Daily Telegraph“ zugab. So wird es in Holland wohl auch gehen, kommt man erst über das Stadium des theoretisierenden Bramarbasierens zur Tat selber. Der herostratische Taumel, der Tausende von Hanswurstköpfen im Auslande erfaßt hat und der sie treibt, die deutsche Kunst zu vernichten, er wird nichts weiter erreichen, als daß die Nachwelt jene verlachen oder bemitleiden wird. *W. N.*

— In den Vereinigten Staaten setzte eine lebhafte Bewegung gegen das entsetzliche, unsoziale „Star“-Wesen ein: Ueberbezahlung auf der einen, menschenunwürdige Bezahlung auf der anderen Seite, um sich die größeste Anziehungskraft zu sichern. Man weiß, daß die Dinge in Deutschland wohl besser, aber keineswegs gut liegen. Auch bei uns werden den ersten Sängern zu hohe und dem Chorpersonale, den Orchestermusikern usw. zu geringe Gagen bezahlt. Ob in absehbarer Zeit Wandel geschaffen werden wird, ist fraglich. Augenblicklich liegen ja wohl die Verhältnisse bei den minder gut oder schlecht bezahlten Opernkräften r e l a t i v besser als bei den gut bezahlten, insofern als sie z. T. ihre ganzen Gagen beziehen. Eine offene Frage aber bleibt vorderhand, ob sie mit ihnen auch auskommen können? *W. N.*



Roman-Beilage der Neuen Musik-Zeitung



Schicksal.

Roman von LIZZIE LANDAU.

(Fortsetzung.)



Nur Gerda merkte weder Hitze noch Müdigkeit: fast gleichgültig saß sie im Künstlerzimmer und wartete. „Haben Sie denn nicht das geringste Lampenfieber?" fragten die Kollegen staunend. — „Ich habe gar nicht einmal das Gefühl, daß ich selbst spielen soll," antwortete sie, und strich ihr weißes Kleid glatt. „Ich war noch nie in meinem Leben so ruhig; aber vielleicht kommt die Angst noch."

„Wahrhaftig, kühl bis ans Herz hinan," sagte ein Mädchen und faßte nach Gerdas weichen, frischen Händen, „Kind Gottes, nicht einmal warm sind Sie bei dieser afrikanischen Hitze."

„Ich freue mich so unbändig darauf, das c moll-Konzert zu spielen, daß mir alles andere gleichgültig ist."

Im Saal dröhnte das Orchester, mühten sich die Solisten, die Luft wurde zusehends schlechter, die Hitze steigerte sich, trotzdem man es nicht für möglich gehalten hätte.

Jetzt kam Professor S. ins Künstlerzimmer gestürzt: „Fräulein Weigert, Sie sind dran, vergessen Sie nicht, daß ich die größten Hoffnungen auf Sie setze."

Gerda erhob sich, ohne zu antworten, und stieg langsam die Treppe hinauf, die auf das Podium führte. — Eine brennende Stickluft schlug ihr ins Gesicht, als sie sich gegen das tausendköpfige Publikum verneigte. „Wie hübsch sie ist," sagten einige, „nur zu sachlich sieht sie aus." Sachlich, das war der richtige Ausdruck für Gerdas heutigen Zustand, sie war ganz losgelöst, vollkommen frei von allem — nur an das Werk, an Beethoven dachte sie! Der Dirigent erschien ihr wie ein Führer der himmlischen Heerscharen, der ihr zur Seite stand, ein machtvoller Bundesgenosse, der gewaltige Tonmassen entfesseln und beherrschen konnte. Sie dachte an Beethoven, der einsam auf schwindelnder Höhe stand und nicht einmal imstande war, den donnernden Beifall nach der Neunten Symphonie zu hören. Daran dachte sie beim Spielen und dämmte die aufsteigenden Tränen zurück. — Ihr Höchstes setzte sie ein, und es war gut und gelang ihr — sie lebte den großen Gedanken, schuf ihn nach. So hatte Gerda noch nie gespielt, so spielte sie auch nie wieder. —

„Es ist wirklich alles mögliche, daß sie sich so in das Werk hineinversetzen kann," sagten die Schiedsrichter, und das Publikum wollte sich gar nicht beruhigen. Als sie sich nachher zu Frau von Hilgers und ihren Pensionsgefährtinnen in den Saal setzte, sagte eine Dame: „Fräulein, ich würde sehr stolz sein, wenn Sie meine Tochter wären." Gerda stieg eine Blutwelle ins Gesicht: „Meine Eltern sind tot," sagte sie leise, ein plötzliches Einsamkeitsgefühl überkam sie — die Fremde drückte ihr teilnahmsvoll die Hand.

Sie hatte die Goldene Medaille; Professor S. war überglücklich: „Jetzt geht es erst an!" sagte er, „jetzt müssen Sie womöglich noch fleißiger sein. Ihr heutiger Erfolg legt Ihnen eine gewisse Verantwortlichkeit auf, vorher konnten Sie nur gewinnen, jetzt können Sie schon verlieren."

In Gerda krampfte sich bei diesen Worten das Herz zusammen; sie war benommen, konnte gar nicht alles verstehen: richtig, sie hatte die Medaille, alle Leute beglückwünschten sie. Eigentlich war die Freude darüber gar nicht so groß, wie sie erwartet hatte, oder begriff sie ihren Sieg noch nicht in seinem vollen Umfang?

Aber nach Hause wollte sie jetzt gehen, sie war müde. Frau von Hilgers hatte derweilen Stechows eingeladen, den Abend bei ihr zu verbringen. Gerdas Erfolg mußte doch in der Pension gefeiert werden; sie hatte auf alle Fälle eine Bowle ansetzen lassen. Die kleine Gesellschaft machte sich auf den Rückweg. Es war noch heiß, trotzdem die Sonne bereits unterging. Jetzt erst empfand Gerda die Hitze lähmend, erschöpft schob sie ihren Arm unter den Hilde Stechows. Schweigend legte sie den Weg nach der Schulstraße zurück. —

Der Tisch war im Garten gedeckt und reizend mit Blumen geschmückt, so hübsch sah alles aus, so heimisch! Richtig, zu Haus!

„Ich sollte wohl nach Berlin telegraphieren," sagte sie plötzlich leise, „und dann muß ich noch eine Depesche aufsetzen." Letztere sollte für Edith Anders sein; sie hatte gewußt, daß Gerdas Prüfung heute stattfand. Am Vormittag hatte sie eine Karte von ihr bekommen: „Meine Gedanken sind heute bei Dir," die gute Edith! Sie verfolgte wenigstens ihre Laufbahn mit herzlichem Interesse, nahm an ihrem Schicksal teil und ihre Freundschaft war älter, als die der Anwesenden — Gerda wußte nicht warum, aber in diesem Augenblick war ihr der Gedanke tröstlich!

Der Abend verlief festlich und angeregt: Herr Stechow hielt eine kleine Rede, in welcher er Gerda als Pianistin hochleben ließ.

„Du mußt dich jetzt bedanken," neckte Hilde, die von der Bowle etwas angeheitert war.

„Ich möchte mich sehr gern in einer hübschen Rede bedanken," sagte Gerda errötend, „aber meine Rührung macht mich zu schüchtern, ich würde höchstwahrscheinlich aus dem Konzept kommen, stottern und mich verheddern. Daß aber meine Dankbarkeit darum nicht geringer ist, wissen Sie ja wohl alle."

„Bravo, sehr nett für den Anfang," riefen die Freunde.

„Halt, halt," unterbrach Gerda lachend, „ich bin noch nicht fertig. Ich bitte Sie alle, Ihre Gläser auf das Wohl unserer gütigen Pensionsmutter zu leeren! Es wird gewiß für mich ein Rätsel bleiben, wie sie es zuwege gebracht hat, ein so entzückendes Fest zu veranstalten; es kann nur durch Zauberei geschehen sein, denn weder wußte sie, daß ich die Prüfung gut bestehen würde, noch war sie in der Zwischenzeit zu Hause. So etwas flößt mir die allerhöchste Bewunderung ein. Ich bitte Sie also, in den Ruf einzustimmen: Frau von Hilgers, die beste aller Pensionsmütter, lebe hoch, hoch, hoch!"

Allgemeines Anstoßen, erhöhtes Bravorufen und Klatschen erfolgte darauf. Bald trennte sich dann die kleine freundliche Festgemeinde, und Gerda konnte sich zur Ruhe begeben. Die Aufregung hinderte sie jedoch am Einschlafen, die frohe Stimmung wich einer kleinmütigen: „mir ist, als ob ich nie wieder so spielen werde," gestand sie sich ein. Dann kam der Schlaf und befreite sie von den quälenden Gedanken.

Am nächsten Morgen bekam sie zwei Depeschen. Die eine lautete: „Besten Glückwunsch: Familie Lessing-Weigert." Gerda mußte lächeln, die hatte ihr Pflegevater aufgesetzt.

Die andere: „Ich bin stolz auf dich, begrüße dich herzlich als Kollegin." Damit hatte sie den Ritterschlag erhalten.

Vierzehntes Kapitel.

Sehr beglückt trieb sich Gerda in den heimatlichen Wäldern und Wiesen herum. Blaugoldne, wolkenlose Tage reihten sich aneinander, lindenduftdurchtränkt, rosenübersät. Sie stand früh auf, um in den summenden, leuchtenden Morgen hinauszugehen und übte in den heißesten Stunden, damit sie den Rest des Tages im Freien verbringen konnte. So vergingen zwei glückliche Wochen, dann fiel ein weicher, warmer Regen, fein und andauernd, es war gut für den Boden, der des Wassers dringend bedurfte. Doch für Gerda war dieses Grau in Grau nicht gut. Allerdings ließ sie sich nicht abhalten hinauszugehen, sie mußte im Freien sein, aber der Jasmin, dem die Sonne fehlte, hatte aufgehört zu duften und das Lied des Regens in den Bäumen machte sie gar traurig.

„Du solltest dich freuen! Sieh einmal, wie erquickt die Gegend aussieht, sie war ganz verdurstet, und bald wird auch die Sonne wieder herauskommen," tröstete ihre Schwester Marie, der sie diese Stimmung einmal klagte. Gerda nickte nur und sog in vollen Zügen den feuchten würzigen Kieferndufţ ein, der vom Wald herüberkam.

Und bald kehrte auch die Sonne wieder; erst war ein Eckchen blauen Himmels zu sehen, das immer größer wurde, und dann war sie da. Gerda begrüßte sie wie ein neues Wunder.

Auf ihren einsamen Wanderungen fühlte Gerda, daß ihr Selbstbewußtsein durch die goldene Medaille nicht gesteigert worden war.

Sie hatte sich darauf gefreut, ihren Angehörigen von ihrem Sieg zu erzählen, aber dieselben bekundeten dafür wenig Interesse. Was ihr noch in Leipzig unendlich wichtig vorgekommen, erschien ihr hier, angesichts all dieser Verständnislosigkeit, überflüssig. Kein Mensch brachte ihr einen Deut mehr Achtung entgegen — sie wurde nach wie vor wie ein hoffnungsloses Kind angesehen, dem man seine Wunderlichkeiten verzeihen mußte . . . .

„Es kommen einige Jagdgäste über Sonntag heraus; Meinhold wird unter ihnen sein," sagte Anna Lessing eines Morgens beim Frühstück. „Sie bleiben nur einen Tag, aber ich dachte, Gerda weiß es lieber im voraus — ich erwarte natürlich von dir, daß du dich höflich benimmst und nicht vergißt, daß er unser Gast ist."

Gerda lächelte und schwieg. Vor Meinhold war sie wohl jetzt sicher, denn sie hatte nie wieder etwas von ihm gehört.

Außerdem mochte kommen, was wollte, sie würde ihm schon gewachsen sein.

„Hast du gehört, Gerda?" Ihre Pflegemutter sah ihr voll ins Gesicht.

„Wenn er korrekt ist, werde ich auch korrekt sein."

Am Abend erschienen die Jagdgäste bei Tisch. Sie waren spät eingetroffen und die Mädchen hatten sie noch gar nicht erblickt. Neugierig betrachtete Gerda Meinhold; auch im Smoking sah er elegant aus; er war überhaupt ein hübscher Mensch. Sie konnte ihn ungestört anschauen, er schien ihre Wünsche zu befolgen und kümmerte sich gar nicht um sie. Nachdem er sie höflich begrüßt hatte, war er sofort wieder zu den anderen getreten.

„Ich würde es genau so machen," sagte sich Gerda, „nicht einmal für seine Blumen habe ich mich bedankt."

Bei Tisch saßen sie sich fast gegenüber, sodaß sie ihn zuweilen unauffällig beobachten konnte. Er lobte alles in seiner feinen, scheinbar nebensächlichen Weise: den hübschen hellen Speisesaal, Tischwäsche, Service, Tafeldekoration, — nichts entging seiner Beachtung.

Anna Lessing freute sich: „Ein solches Lob ist doppelt wertvoll."

Ueber Meinholds Züge glitt ein Lächeln, jenes Lächeln, das für den oberflächlichen Beobachter nur verbindlich wirkte, im Grunde aber ein verhaltenes Siegesbewußtsein barg. Dann sagte er — seine Stimme hatte einen angenehmen Klang —: „Ein Haus kann nur harmonisch sein, wenn alles zweckentsprechend eingerichtet ist; ich liebe z. B. prunkvolle Landhäuser nicht. Es ist natürlich etwas anderes, wenn man jahrein jahraus ein Schloß bewohnt, aber ein Sommeraufenthalt muß einfach bleiben — hell und ländlich; ich habe gar nichts gegen einen gewissen Luxus, ich meine in bezug auf Bad, Heizung und Licht. Diese Annehmlichkeiten zu entbehren, bin ich zu modern, aber ich finde, die Einrichtung muß einen schlichten Anstrich haben."

Jetzt antwortete Lessing: „Ich glaube, Sie sind ein Sybarit."

Meinhold lachte: „Weil ich gern bade und gegen ungeheizte Räume und Petroleumlampen bin, wie sie auf manchern Gütern im Herbst zu finden sind."

Alles lachte.

„Warmes Wasser ist auch der größte Luxus!" — Lessing ließ sich nicht gern mit Witzen abfertigen.

„Meinetwegen," gab Meinhold zu. „Dann bin ich eben luxuriös, ich schäme mich dessen nicht. Aber die reizende gemütliche Häuslichkeit unserer Wirte bewegt mich dazu, auf unsere verehrte Hausfrau das Dichterwort anzuwenden: ‚Sie fügt zu dem Guten den Glanz und den Schimmer und ruhet nimmer'."

„Bravo, sehr gut, Meinhold hat wie immer den Vogel abgeschossen."

Gerda schaute jetzt unentwegt herüber. Die Tischunterhaltung belustigte sie; bisher hatte Meinhold sie keines Blickes gewürdigt. Jetzt fiel ihm ihre Aufmerksamkeit auf, seine hellen, durchdringenden Augen bohrten sich in Gerdas ein und hielten sie fest. Sie konnte eine Minute lang nicht wegsehen, so gebietend war sein Blick; dann hefteten sich diese Augen auf ihren Mund, und dann glitten sie über ihren ganzen Körper, als ob er hüllenlos vor ihm läge, aber nicht weich und einschmeichelnd, sondern brennend, besitzheischend, hart! Ein langer Schauer durchrieselte Gerda — sie war wie unter einem Bann, immer wieder drangen diese seltsamen starken Augen auf sie ein, durchglühten fühlbar ihre Haut und ihre Gliedmaßen, als ob ihnen nichts verborgen bleiben könnte. Endlich ließ er von ihr ab und streifte sie nicht einmal mehr mit einem gleichgültigen Blick.

Gerda zitterte: noch nie hatte sie etwas Derartiges empfunden. Sie erholte sich erst, als die Tafel aufgehoben wurde und ihre Schwestern sie mit sich fortzogen. Die Gesellschaft erging sich vor dem Schlafengehen noch eine Weile im Park, der Abend war herrlich, die Lindenbäume dufteten mit den Tabaksblüten betäubend um die Wette, sogar die Luft hatte etwas Sinnbetörendes. Gerda erbebte von neuem in dieser weichen lockenden Nacht; bis jetzt hatte sie die Natur immer beruhigt, aber heute lag etwas seltsam Aufreizendes in ihr, sie war erleichtert, als man sich früh zur Ruhe begab, weil die Jäger zeitig aufbrechen mußten. Als sie ins Bett stieg, hatte sie wieder das ungestüme Herzklopfen, dabei fühlte sie immer wieder Meinholds Blick, Schauer über Schauer durchzog sie . . . . . und nur nach langer Zeit beruhigte sie sich.

Meinhold saß noch eine Weile in seinem eleganten Pyjama am offenen Fenster und sah zu, wie die weißen Nebelstreifen, gleich wundersamen Lichtgebilden aus dem feuchten Wiesengrund aufstiegen und sich bis zum schweigsamen Wald hinzogen. In seinen Augen spielte ein heimliches Lächeln: „Wie das herbe, unaufgeblühte Mädchen sinnlich ist," sagte er halblaut vor sich hin. Jenes brutale Etwas, das er gewöhnlich zutiefst in seinem Wesen verbarg, war jetzt in seinem Antlitz zu sehen, als er aufstand, um sein Nachtlager aufzusuchen . . . .

Am nächsten Tag waren die Jäger unsichtbar. Gerda verschlief das Halali, erst zur Abendtafel traf man wieder zusammen. Sie saß auf ihrem alten Platz, wurde aber von Meinhold nach dem flüchtigen Gutenabendgruß gar nicht beachtet. — Sie war halb erleichtert, halb enttäuscht, aber als er nach Tisch einen Augenblick zu ihr trat, um sie zu ihrem großen musikalischen Erfolge zu beglückwünschen, strömte ihr alles Blut zum Herzen. In ihrer Erregung wußte sie nichts zu sagen, er hatte ihre Hand ergriffen und sah sie lächelnd an; augenscheinlich weidete er sich an ihrer Verlegenheit, die kleine Hand, die er fest in der seinen hielt, zitterte wie ein gefangener Vogel, und er lächelte weiter. Jetzt gab er sie frei, Gerda stammelte etwas Unverständliches und verschwand . . . . . Meinhold blieb stehen und zündete seine Zigarette an. —

Gerda stürzte in ihr Zimmer hinauf und warf sich auf ihr Bett . . . . . Was hatte dieser Mann ihr getan? Sie bebte am ganzen Körper . . . . War es Liebe, was sie zittern machte? Dieser Blick, der sie entblößt, ihr Wesen aufgewühlt hatte, dieses Lächeln, die eisenharte Umklammerung seiner Hand. Gerda weinte . . . .

Die Ferien gingen zu Ende — ehe sie sich's versah, war Gerda wieder in Leipzig.

Professor S. empfing sie mit großer Freude, seit dem erfolgreichen Prüfungskonzert hatte sich sein Interesse für sie bedeutend gesteigert: „Sie müssen sich jetzt ordentlich dranhalten, um möglichst viel Material zu bewältigen, damit wir in absehbarer Zeit an Ihr erstes Konzert denken können."

Gerdas Mut wuchs. — Ihr Ziel erschien ihr urplötzlich greifbar, etwa wie dem Wanderer die Hütte, die nach langer, beschwerlicher Besteigung in Sicht ist. — Aber dann geschah es, daß sie sich bereits in der Hütte angelangt wähnte und sich umschaute, anstatt weiter zu steigen. — Es war vom Sommer noch vielerlei an ihr hängengeblieben: betäubender Nachtblumenduft, glühende Tageshitze, und der Strahl zweier Männeraugen; das alles versengte noch immer ihr Inneres und machte ihre Glieder weich und träge. — In dieser Zeit vertraute sie ihrem Tagebuch viel an, über Edith Anders stand an einer Stelle: „Sie ist die durchgeistigtste Interpretin, die es außer Clara Schumann überhaupt gegeben hat. Sie hat das feinschattierte, phantasievollste Spiel. Da gibt es nichts Feines, Stilles, das ihr entgeht, ihre Gefühlsskala ist unermeßlich und sie bringt jedes Werk mit dem erlesensten Geschmack zu Gehör! Trotzdem widerfährt ihr nie die vollste Gerechtigkeit, ihre Anhänger sind von ihrer genialen Künstlerschaft überzeugt, aber durchaus nicht zahlreich, und so muß sie immer den Blaublümchenweg gehen: eine poetische, ernste Künderin alles Schönen in der Klavierkunst, doch unverstanden von der großen Menge!" —

Und weiter heißt es: „Wie wird es mir einst gehen? Werde ich die Massen hinreißen oder auch mein Herzblut darangeben, um dann auf stillen einsamen Pfaden zu wandeln?"

Gerda vertraute in dieser Zeit ihrem Tagebuch viel an, weil ihre Arbeitslust jetzt sehr klein war; der Herbst verlockte sie allzusehr. Sie, ihre Mitpensionärinnen und einige Kollegen aus dem Konservatorium benützten oft die Morgen- und Mittagsstunden zu Dauermärschen in die Umgegend. Da die Tage jetzt kürzer waren, richteten sie sich ein, am späten Nachmittag zurück zu sein. Gerda war dann von der Luft so berauscht, daß ihr das Ueben recht schwer wurde, bisweilen ließ sie es ganz, um noch stundenlang mit den anderen zusammenzusitzen. Daß sie unrecht tat, kam ihr des Abends häufig zum Bewußtsein, aber sie fürchtete sich vor der Einsamkeit, denn zu ihrer seltsamen Trägheit war eine gefährliche Lebensbegierde hinzugekommen. Ihr Körper machte ihr wunderliche Beschwerden, er war plötzlich wie ein fremdes, feindliches Organ, in allen Gliedern zuckte und brannte es — sie sehnte sich nach Beruhigung und gleichzeitig nach wilden, glühenden Küssen, sie träumte von heißen Umarmungen, die ihr das Gleichgewicht wiedergeben könnten, sie war in einer ständigen Sinnentrunkenheit!

So spann sie rotglühende Gedankenfäden in diesen blaßblauen Tagen, die wie auf Goldgrund lagen . . .

Frau v. Hilgers war es, die sie mit mütterlichem Ernst zur Pflicht mahnte. Sie saßen an einem klaren Oktobermorgen auf dem hübschen Balkon; an schönen Tagen pflegte die kleine Gesellschaft ihr Frühmahl dort einzunehmen: Gerda frühstückte nicht mehr, sie hatte ihren Stuhl ans Geländer geschoben und träumte in den wolkenlosen Himmel hinein, während ihre Hände gedankenlos mit dem wilden Weinlaub spielten, das sich blutrot um den Balkon rankte. Die Pensionsmutter, die gerade damit beschäftigt war, Frieda Eller Tee einzuschenken, setzte die Kanne hin und sah Gerda forschend an. (Fortsetzung folgt.)

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart.
Schluß des Blattes am 8. April. Ausgabe dieses Heftes am 20. April, des nächsten Heftes am 4. Mai.

Verantwortlicher Schriftleiter: Professor Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1916 Heft 15

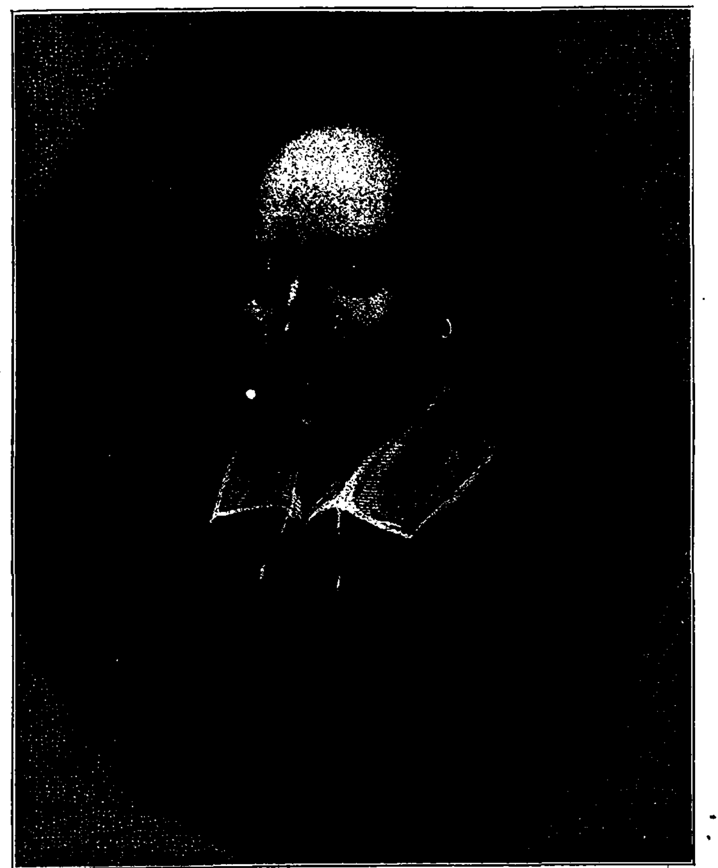
Preis des Jahrgangs (Oktober 1915 bis September 1916) 8 Mark.

Erscheint vierteljährl. in 6 Heften (mit Musik- und Kunstbeilagen). Abonnementspreis 2 M. vierteljährl., 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- u. Musikalienhandl. sowie durch sämtl. Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österr. Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährl.

Inhalt:

Zur Erinnerung an William Shakespeare.

Bernhard Shaw hat, wie wir wissen, seinen Landsleuten, als der Plan einer englischen Shakespeare-Feier für den 23. April 1916 erwogen wurde, den Tag, an dem vor 300 Jahren der große Dramatiker die Augen zum letzten Schlafe schloß, geraten, solche Feier Berlin und Deutschland zu überlassen. Die Engländer werden diesen grimmigen Hohn des nimmermüden Spötters ebenso eingesteckt haben wie anderes, was Shaw ihnen vor und im Weltkriege an bitteren Wahrheiten gesagt hat. Sie werden am Gedächtnistage dies oder jenes von Shakespeare's Dramen aufgeführt, werden den Dichter auf ihre Art gefeiert haben, wobei vielleicht auch ein Festredner, den Vogel abschießend, auf den geistreichen und heute doppelt erklärlichen Einfall gekommen sein wird, William Shakespeare als das denkbar größte geschäftliche Genie zu preisen, wie das vor einigen Jahren schon T. Munger in einem Aufsatze des „Atlantic Monthly" (Februar 1907) getan hat. Ob aber die Engländer ihren Dichter so gefeiert haben, wie es Deutschland am Tage der Wiederkehr seines Todes, wie es den Dichter von jeher gefeiert hat, das dürfte zum mindesten zweifelhaft sein. Die deutsche Wissenschaft hat in bewundernswerter Weise die Werke Shakespeare's zu erschließen gesucht, die deutsche Bühne war es, die durch ihren großen Reformator, den Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen, seine Dramen zuerst auch in England wirklich heimisch gemacht hat. Das ist vor Jahren in England selbst freudig anerkannt worden. Heute freilich wird der Vollblut-Engländer wohl anders urteilen. Und die deutsche Bühne ist's heute noch, die das Werk des großen Briten liebend und treu pflegt. Und ist der Dichter nicht allen gebildeten Deutschen ans Herz gewachsen? Ist es nicht immer noch wie ein Feiertag, wenn Einer in ein Shakespearesches Stück geht? Unser ist er geworden durch unsere Arbeit, und wenn Deutschland in diesem Sinne den gewaltigsten Dramatiker der Welt feiert, so hat es ein unbestreitbares Recht dazu.


William Shakespeare.

Sollen auch die Musikzeitungen den Erinnerungstag festlich begehen? Ohne jede Frage: Kein Dichter lebte, der den Tonkünstlern die gleiche Stoffülle (und Stoffe welchen Gehaltes!) geschenkt hat. Ja, zählt man die dramatischen Werke aller Dichter zusammen, die mit ihren Schöpfungen die Grundlage für Opern und Lieder gegeben haben, sie erreichen an Zahl die Werke nicht, zu denen Shakespeare's Dramen den Vorwurf geliefert haben.

Es hieße längst Gesagtes, wenn auch immer noch nicht ganz erschöpfend Ausgeführtes, wiederholen, wollten wir des Dichters Aeußerungen über die Musik hier anführen und eine statistische Aufzählung aller Kompositionen geben, die sich mit Shakespeare's Namen verbinden. Die literarischen Arbeiten von Förster, Sigismund, Friedländer u. a. im Jahrbuche der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft haben das Nötige, soweit es erreichbar war, zusammengetragen und verwertet. Die eine oder andere Ergänzung dazu wird wohl auch das Jubiläumsjahr selbst schon gebracht haben. Vielleicht wird auch die Frage wieder einmal berührt worden sein in den Erinnerungsartikeln,

die der Tagespresse in unübersehbarer Fülle schon seit Wochen zugegangen sind: Worauf gründete sich Shakespeare's Stellung zur Musik? Wir wollen sie auch hier aufwerfen und kurz zu beantworten suchen. Als man auf dem europäischen Kontinente ebenso viel wie im Lande des Dichters selbst von der englischen Musik, d. h. nichts wußte und kritiklos das alte Wort von der Talentlosigkeit der Engländer für die Tonkunst nachplapperte (was auch heute törichterweise noch geschieht), da wurde die Frage zuerst beantwortet. Und zwar dahin, daß Shakespeare's Stellung zur Musik sich aus seiner Lektüre Plutarchs ergebe. Wenn nun auch die Möglichkeit einer solchen Einwirkung durchaus nicht völlig von der Hand zu weisen ist, so ist es doch immerhin zweifelhaft, ob sie eine direkte oder indirekte war. Zugegeben, daß insbesondere die Anschauung des Dichters, daß die Musik vornehmlich geeignet sei, die Seele nach ernster Arbeit zu erquicken, sich mit der in Plutarchs moralischen Schriften oft geäußerten Auffassung deckt, daß der Musik hier wie dort Heilkräfte zugeschrieben werden: so ist doch auch darauf hinzuweisen, daß derlei Ansichten den Theoretikern des Mittelalters und nicht minder denen zu des Dichters Zeit selbst als altes Erbstück der Musikanschauung geläufig waren, wie jeder Kenner der Literatur weiß. Seine Schätzung, seine begeisterte Liebe zur Musik aber schöpfte Shakespeare aus der Bekanntschaft mit der Tonkunst seiner Zeit. Wissen wir auch nur ganz Weniges darüber, so genügt das doch, uns von Shakespeare's Vertrautsein mit der praktischen Musik seiner Tage zu überzeugen. Er kannte die Tonkunst aus seinem Verkehre mit dem Theater, das im Zeitalter der Elisabeth in England ebensowenig der Mitwirkung der Musik bei dramatischen Aufführungen entbehrte, wie anderswo; er war mit den Formen der Musik seiner Zeit vertraut, wenn auch nicht als Musiker, so doch als ein Künstler, dessen Aufmerksamkeit nichts entging; er schätzte die Musik, die damals, obwohl von vielen verachtet, einen wesentlichen Teil der allgemeinen Bildung ausmachte; er wertete sie als Mittel der Unterhaltung und der seelischen Aufheiterung.

Sind Shakespeare Männer wie *William Byrd*, der hervorragendste englische Kirchenkomponist (1543—1623), dessen Lehrer *Thomas Tallis* (gest. 1585), *Orlando Gibbons* (1583 bis 1625) begegnet? Es ist uns nichts darüber überliefert; wir können aber auf gewisse Beziehungen des Dichters zu den englischen Madrigalisten schließen, von deren Namen mehr als einer bis auf die Gegenwart gekommen ist. Nicht als Namen von Dutzendschreibern, denn wie jene soeben erwähnten leben die *Thomas Morley* (1557 bis 1603), *John Dowland* (1562—1626) u. a. m. heute wieder im Bewußtsein auch der praktischen Musiker, die über den engen und traurigen Horizont einer Durchschnittsbildung hinwegsehen. Was diese Männer und ihnen gleichwertige Genossen geschaffen haben, wird Shakespeare wenigstens zum Teile bekannt gewesen sein. Feiert Deutschland den Erinnerungstag des gewaltigen Dichters, der wie kein anderer Dramatiker in seinem Werke Lebenswahrheit und Lebensfülle mit Schönheit, tiefer Weisheit und der weltbefreienden Macht des Humors vereint, so soll an dieser bescheidenen Stelle auch derer dankbar gedacht werden, deren Kunst nicht an letzter Stelle geholfen hat, ihm die herrlichen Worte einzugeben, die er zum Lobe der Tonkunst gesagt hat.

W. Nagel.



Cervantes und die Musik.

Zum 23. April.

Von E. JOS. MÜLLER (Eschweiler).



Dreihundert Jahre sind verflossen seit dem Tode zweier der größten Geistesfürsten: des Dramatikers William Shakespeare und des Epikers Miguel de Cervantes. — Es ist allen Musikern bekannt, daß Shakespeare in seinen Dramen (und in einigen seiner Sonette) herrliche Worte über die Musik und ihre Wundermacht gesprochen hat, Worte, die besonders die ethische Seite dieser Kunst berühren. Nicht so bekannt ist es, daß auch in den Schriften Cervantes' manche Mitteilung über die Musik zu finden ist. Allerdings vermeidet der Begründer des Romans tiefgründige Betrachtungen über die Musik und ihren Wert; er tritt lediglich als Erzähler, als Sittenschilderer seiner Zeit dieser Kunst gegenüber. Aber was er sagt und berichtet, ist wertvoll und gestattet uns einen Einblick in das Musikwesen der damaligen Zeit.

Das 16. Jahrhundert, dem das Leben des *Miguel de Cervantes Saavedra* größtenteils angehörte, ist für die gesamte Entwickelung der Tonkunst eines der reichsten und förderndsten gewesen. Die musikalische Hegemonie lag damals in den Händen der Niederländer. In allen Ländern Europas war eine auf sehr hoher Stufe stehende Musikkultur zu finden, und auch in Spanien gelangte die Tonkunst dank der Tätigkeit hervorragender Meister zur reichen Entwickelung.

Wer nun glaubt, in Cervantes' Schriften etwas über die Höhenzüge der Musik zu erfahren, wird sich enttäuscht finden. Destomehr aber berichtet der Dichter über die Volksmusik. Auch diese stand im 16. Jahrhundert in großer Blüte.

Besonders in Spanien waren die besten Vorbedingungen für das Gedeihen einer Volkskunst und Volksmusik gegeben. Dieses Land war damals die eigentliche Weltmacht. Die frühe Berührung mit der morgenländischen Kultur hatte die Spanier zu einem der künstlerisch am höchsten stehenden Völker gemacht. Fortgesetzte Kriege, die Verbindung mit der neuen Welt machten die Bewohner zum Abenteuerlichen geneigt; der durch alle Häfen und Tore hereinströmende Reichtum erzeugte den Hang zur Ueppigkeit, zum stolzen Nichtstun. Verschwendung und Prachtliebe brachten das Land bald in politische Ohnmacht und die einzelnen in Armut.

Diese wechselvolle Zeit erlebte Cervantes zum großen Teile mit. Alle Gesellschaftsschichten waren ihm bekannt, und besonders das Volk mit all seinen Schwächen und Vorzügen, seinen Neigungen und seinem Empfinden war ihm wohl vertraut. Und wie trefflich hat er die damaligen Zustände geschildert! Besonders wertvoll für das Studium spanischer Sitten und des spanischen Volkstums sind seine „Musternovellen", wahre Schatzkammern, angefüllt mit Perlen von großem Werte. Sie geben auch über die musikalischen Zustände den meisten Aufschluß; darum sei auf sie besonders hingewiesen, obgleich auch in den größeren Werken viele Hinweise auf die Musik zu finden sind.

In der Erzählung vom „Eifersüchtigen aus Estremadura" wird berichtet, wie die Musik es vermochte, in das Leben einer von ihrem alten Ehemann von der Außenwelt nach mohammedanischer Weise gänzlich abgeschlossenen jungen Frau einen Strahl der Freude hereinzubringen, ja in ihr die Lebenslust und das Verlangen nach dem Recht der Jugend derart zu wecken, daß sie sich in Gefahr begibt, ohne glücklicherweise darin umzukommen. Die ganze Erzählung atmet orientalischen Geist, der sich in Andalusien besonders festgesetzt hatte. Eine Gitarre ist das Medium, durch welches es einem jungen Andalusier gelingt, in Verbindung mit den Bewohnern des abgeschlossenen Hauses zu treten. Dieses Instrument, von den Mauren nach Spanien gebracht, gelangte zu großer Beliebtheit. Der junge Versucher sang zu der Begleitung dieses Instrumentes vor dem Hause „lustige Liedchen oder auch einige närrische Romanzen von Mauren und Maurinnen mit so viel Anmut, daß alle Vorübergehenden ihm zuhörten und er beständig bei seinem Gesange von Knaben umringt war". Damals waren die Volkslieder von untergeordneter Bedeutung und nicht so beliebt wie die pikanten, von allerlei Abenteuern erzählenden Romanzen. Als der die Türe bewachende Neger sich rühmt, er könne auch einige Lieder singen, z. B. vom „Stern der Venus" oder „Auf einer grünen Wiese" oder jenes andere: „Fest sich haltend voll Verwirrung an den Stäben eines Gitters" — da erwiderte der junge Sänger: „Alle diese Lieder sind nichts als Wind gegen die, die ich euch lehren kann; denn ich weiß alle Romanzen von dem Mauren Abindarraez und seiner Dame Jarifa und alle, die von der Geschichte des großen Sofi Tomuni-Bey handeln, nebst denen der göttlichen Sarabande, die selbst die Portugiesen in Staunen setzt." Von musikgeschichtlichem Interesse ist auch die Bemerkung, daß „die beste Stimme von der Welt verliert, wenn sie nicht von einem Instrumente, sei es nun Gitarre, Klavizimbel, Orgel oder Harfe begleitet

wird". Da erfahren wir schon etwas über die Musikinstrumente jener Zeit und über ihren Zweck; auch wird gesagt, warum die kleine Gitarre sich für das Volk am besten eignete; „sie ist das leichteste und wohlfeilste Instrument". Ergötzlich ist, daß auch die Theorie von der immer durstigen Musikantenkehle damals schon ihre Anhänger hatte: „Bei trockener Kehle will mir weder Singen noch Brummen gelingen." Recht bemerkenswert ist, was über die Sarabande gesagt wird. Es heißt da: „Was empfanden die Frauen vollends, als er das Lied: ‚Ich bedau'r es', anstimmte und mit der wilden Sarabande schloß, die damals in Spanien noch etwas Neues war. Da war kein altes Mütterchen, das nicht gesprungen, kein Mädchen, das zu Atem gekommen wäre!" Da wird mancher Leser verwundert fragen: Wie kann das richtig sein, daß von einer wilden Sarabande gesprochen wird, die zur ausgelassenen Freude hinreißen konnte? War nicht die Sarabande vielmehr eine Tanzform „von sehr langsamer, gravitätischer Bewegung" (Riemann) und ist „ihr Charakter nicht eine gewisse Grandezza im Ausdruck aller tieferen Gefühle des Erhabenen, Würdigen und Majestätischen, so daß man manchen Sarabanden von J. S. Bach sogar religiöse Worte unterlegen könnte"? (Griepenkerl.) Wie reimt sich das mit der Charakterisierung der Sarabande durch Cervantes zusammen? Sollte hier ein Irrtum unterlaufen, oder Cervantes kein wahrheitsgetreuer Schilderer sein? Nun, das ganze Geheimnis besteht darin, daß die Sarabande im Laufe der Zeit ihren Charakter ganz und gar geändert hat, wie das ja auch bei anderen Tänzen geschehen ist, jedoch mit dem Unterschiede, daß die letzteren (z. B. der Walzer) nach und nach eine immer schnellere Bewegung angenommen haben, während die Sarabande die Wildheit allmählich verlor und immer gemäßigter in ihrer Bewegung wurde. In einer anderen Erzählung wird die Sarabande „froh" genannt, eine Bezeichnung, die ebenfalls darauf hindeutet, daß diese Tanzform ursprünglich etwas ganz anderes ausdrückte, als die in den späteren Suiten sich vorfindenden Sarabanden.

Noch ein anderer Tanz wird in der Geschichte vom eifersüchtigen Estremaduren erwähnt, die Seguidille nämlich, die der junge Sänger so zu singen wußte, „daß seine Zuhörerinnen vollends ganz bezaubert wurden". Dieser Tanz ist auch echt spanischen Ursprunges, zeigt lebhaften Charakter und ist besonders dadurch merkwürdig, daß zwischen die Gesangszeilen regelmäßig vier scharf rhythmisierte, durch Kastagnetten dargestellte Takte als Zwischenspiel eingeschoben wurden.

Tanz und Gesang durften bei keiner Gelegenheit fehlen; sie waren der Ausdruck der Freude und der Ausgelassenheit. Wie eng die Musik mit dem Leben auch des armen Volkes verbunden war, das erkennen wir auch aus der „Geschichte vom vornehmen Dienstmädchen". Selbst bei den Landstreichern und in der berüchtigten Thunfischerei von Zahara, diesem Eldorado aller Abenteurer und Nichtstuer, wo „beständig Spiele, jeden Augenblick Händel und jede Minute ein Totschlag ist", da fand man „Tänze wie auf Hochzeiten, Seguidillen wie gedruckt, hochtrabende Romanzen und matte Verse. Hier wird gesungen, dort geflucht, da gezankt und überall gestohlen". Wahrlich, es ist keine besonders edle Gesellschaft, in der die Musik da zu finden ist, und doch ist sie es, die über das wilde Treiben einen freundlichen Schimmer verbreitet.

Die Musik stand auch bei den Spaniern ganz im Dienste der Liebe. In jenen romantischen Zeiten waren die Ständchen und Serenaden besonders beliebt. „Nachdem die beiden Abenteurer etwas geschlafen hatten, weckte sie der Schall von vielen Blasinstrumenten, die sich auf der Straße hören ließen. Sie glaubten, es sei Musik zu irgendeinem Feste ‚Unsrer lieben Frau', aber es stellte sich heraus, daß die Musik Konstanzen (dem vornehmen Dienstmädchen) galt, denn deutlich genug verriet es das Sonett, das eine wundervolle Stimme unter Begleitung von Harfe und Geige sang. Auch noch viele andere Lieder wurden unter Begleitung verschiedener Instrumente abgesungen, und erst, als es tagte, zogen die Spielleute mit ihren Instrumenten ab."

Dieselbe Erzählung bringt auch eine köstliche, höchst anschauliche Schilderung eines Tanzvergnügens, das im Gasthofe stattfand und an dem außer den beiden Abenteurern mehrere Maultiertreiber und die Mägde teilnahmen. „Der Asturier spielte die Gitarre so meisterhaft, daß man sagte, er lasse sie sprechen. Die Mädchen baten ihn, er möge doch eine Romanze singen. Er versprach es, wenn sie dazu tanzen wollten, so wie man in der Komödie Gesang und Tanz verbinde, und damit sie keinen Fehler machten, sollten sie grade so und nicht anders tanzen, als wie er es ihnen in dem Liede angeben würde." Und nun entwickelt sich ein solch echtes Bild der Lustigkeit, eine so realistische Schilderung des Tanzes, daß man den Rhythmus der Lieder, die wachsende Leidenschaft, das Wogen und Klingen selbst zu verspüren meint. Sarabanden, Chakonen, Kontertänze und Folien erklingen vor unserem Ohr und unser Auge sieht, wie die Tänzer sich bemühen, mit Eifer ihre Pas auszuführen, genau so, wie der Sänger es ihnen durch seine Texte, die er aus dem Stegreif sang, angab.



Miguel de Cervantes Saavedra.

„Kommt, wer Zutritt hat, ihr Bursche
Und die ganze Mädchenschar,
Da der Reigen der Chakone
Räum'ger als das Meer fürwahr.
Laßt die Kastagnetten schallen,
Schwenkt und dreht euch Hand in Hand"
usw. usw.

Immer wieder erklingt nach mehreren Strophen der Kehrreim:

„Ja, des frohen Lebens Krone
Ist der Reigen der Chakone."

Die Frage, ob die Chakone nur ein Musikstück gewesen oder auch wirklich getanzt worden sei, scheint durch die mehrmalige Erwähnung dieses Namens als Bezeichnung für einen wirklichen Tanz beantwortet zu sein. Wäre es kein Tanz gewesen, so würde der Name Chakone nicht so oft von Cervantes bei Tanzschilderungen gebraucht worden sein. In dem „Gespräch zwischen zwei Hunden" rühmt der Possenreißer von seinem Hunde, „daß er die Sarabande und die Chakone besser tanzen könne als ihr Erfinder". Auch hier also wieder die Erwähnung der Chakone als eines wirklichen Tanzes.

Oben wurde der Name eines anderen Tanzes angeführt, der Folien, als deren Erfinder Farinelli in London lange gegolten hatte. Doch weist Riemann darauf hin, daß schon 1623 Carlo Milanutio Folien komponiert hat. Aus der obengenannten Erzählung vom Dienstmädchen, die um das Jahr 1600 geschrieben wurde, geht nun hervor, daß dieser Tanz noch früher bekannt war.

In dem Stegreifgedicht aus obiger Erzählung kommt ein Ausdruck vor, der durch Wolzogens Ueberbrettl besonders bekannt geworden ist, nämlich der Ausdruck von der „zehnten Muse". In Büchmanns „Geflügelten Worten" wird festgestellt, daß schon Martin Opitz (1644) diese Wendung gebraucht hat. Die Leser der Werke Cervantes' werden aber diesem die Prägung des Wortes zuschreiben.

„Hör' mich, holde Arguello,
Reizender als ein Spital!
Meine zehnte Muse, mach' du
Deine Gunst mir offenbar."

Auf die Schilderung des buntbewegten frohen Tanzes folgt die eines einsamen, klagenden Gesanges. Als nämlich alle nach Hause gegangen waren, hörte man die Stimme eines Menschen, „der sich dem Gasthause gegenüber auf einen Stein gesetzt hatte und mit so wundervoller Stimme sang, daß alles entzückt war und ihm bis zu Ende zuhörte. Der einsame Mann sang eine Romanze, in der er seine Liebespein klagte und um Gunst flehte. Kaum hatte er geendet, als ein paar

Ziegelsteine geflogen kamen, die zu Füßen des Sängers niederfielen und ihm leicht Musik und Poesie auf immer hätten aus dem Kopf treiben können, wenn sie ihn getroffen hätten." Wie tragikomisch klingt da der Ausruf des Dichters: „Unglückseliges Los der Sänger, Fledermäuse und Nachteulen, die immer dergleichen Steinregen und Unbilden ausgesetzt sind!" Das Lied hatte eine sehr verschiedene Wirkung auf die Zuhörer ausgeübt. Während die einen Stimme und Romanze bewunderten, war der Maultiertreiber Barrabas durch das an zarten Anspielungen reiche Lied, das er nicht verstand, „ganz verdrießlich gemacht worden".

Aus der unwürdigen Behandlung des Sängers darf man nun nicht den Schluß ableiten, daß die Musiker nicht geachtet gewesen seien, ebensowenig wie aus dem Ausspruche des verrückten, aber doch gesunde Einfälle habenden Lizentiaten, der da sagte, „daß die Aussichten für die Tonkünstler und Fußboten sehr beschränkt seien, so daß die einen „es höchstens zu reitenden Boten und die andern zu königlichen Kammermusikern brächten". Die Musik war damals sehr beliebt und geradezu unentbehrlich. Wir erfahren durch Cervantes, daß sie zur feinen Erziehung gehörte, so daß die Kunst, zur Begleitung eines Instrumentes zu singen, sehr verbreitet war. Die Musik diente zur Verschönerung aller Feste und die Musiker durften nirgendwo fehlen. „Man pflegte aber auch ebensogut Klagegesänge als Freudenlieder anzustimmen" (Geschichte vom freigebigen Liebhaber) und auch bei traurigen Anlässen wurde die Musik verwandt. „Die gedämpfte Musik von Zinken und Trompeten, die von dem Schiff herüberklang, war ein deutliches Anzeichen dafür, daß entweder ein Admiral oder ein anderer Offizier von Rang mit Tod abgegangen sei." (Die Spanierin in England.) Man erkannte damals recht wohl die Wirkungen der Musik auf den niedergedrückten Geist und sah in ihr ein Heilmittel gegen Schwermut und Leid. „Kaum erfuhr Polykarpus Auristelas Unpäßlichkeit, so ließ er sie von seinen Aerzten besuchen; und da der Puls die Zunge der Krankheit ist, so fanden sie durch denselben, daß Auristela nicht am Körper, sondern an der Seele leide. Die Aerzte verordneten, sie nie allein zu lassen, und sie, wenn sie es wünsche, durch Musik und andere Zeitkürzungen zu zerstreuen und aufzuheitern." (Persiles und Sigismunda.)

Wir wissen, daß Cervantes gegen die damals so beliebten Ritter- und Schäferromane ankämpfte. In dem „Gespräch zwischen zwei Hunden" macht er eine köstliche Gegenüberstellung zweier Arten von Schäferleben. Der Hund Berganza hatte von dem Schäferleben gehört, wie es in den Büchern geschildert war. „Es war darin von Schäfern und Schäferinnen die Rede, die ihr ganzes Leben damit zubringen sollten, daß sie sangen und auf Flöten, Schalmeien, Zithern, Pfeifen und andern vortrefflichen Instrumenten spielten." Wie sehr aber wich von diesem poetischen Leben dasjenige d e r Schäfer ab, in deren Diensten der Hund stand! „Denn, wenn meine Schäfer sangen, so waren es keine schönen und gutgedichteten Lieder, sondern: ‚Sieh dich vor dem Wolfe vor' oder ‚Wo Hannchen geht' und andere dergleichen Stückchen und zwar nicht unter Begleitung von Schalmeien, Zithern und Flöten, sondern von ein paar Schäferstäben, die sie gegeneinander schlugen oder von Scherben, die sie zwischen die Finger nahmen."

Eine ähnliche Parodierung der Musik findet sich auch in der Erzählung von Rinconete und Cortadillo, dieser von Humor durchwirkten Skizze aus dem Landstreicherleben, beschrieben. Auch hier ist von der großen Musizierlust die Rede, die selbst dem Diebsgesindel eigentümlich ist. Fand man kein Musikinstrument, nun, so behalf man sich eben und griff zu Lärminstrumenten, denn die scharfe Markierung des Rhythmus war die Hauptsache. Man lese die Schilderung der Feier der Aufnahme der beiden Tunichtgute in die Bruderschaft der Langfinger! „Man gab sich die Freundeshand und Eskalanta zog einen Pantoffel aus und schlug darauf wie auf einem Tamburin; Gananziosa nahm einen frischen Palmbesen, der gerade dalag und brachte einen Ton damit hervor, der zwar rauh und schnarrend war, aber doch zur Pantoffelmusik stimmte; Monipodio zerbrach einen Teller, nahm zwei Stücke davon zwischen die Finger, schlug sie sehr behend aneinander und spielte den Kontrapunkt zum Pantoffel und Besen. Rinconete und Cortadillo wunderten sich über die neue Erfindung mit dem Besen, der ihnen bisher noch nicht vorgekommen war, und Maniferro, der es merkte, sagte zu ihnen: „Ihr wundert euch wohl über die Besenmusik? Und das mit Recht, denn eine leichtere, wohlfeilere und harmlosere Musik ist noch nicht in der Welt erfunden worden. Ja, ich hörte wirklich einen Studenten sagen (das Folgende ist eine humoristische Anspielung auf Orpheus, Eurydice, Arion und Amphion), weder Negrophus, der die Heuritze aus der Hölle holte, noch Marion, der einen Delphin bestieg und aus dem Meere geritten kam wie der Reiter auf dem Mietesel, noch der andere große Musikant, der eine Stadt mit hundert Toren und ebensoviel Nebentürchen baute, hätten je eine bessere Art von Musik erfunden, die so leicht zu erlernen, so bequem zu spielen sei, so ohne Griff, Wirbel und Saiten und so ohne das Bedürfnis, gestimmt zu werden." Diese primitivste Musik genügte den Leichtsinnigen und Sorglosen als Unterlage für ihre Lieder und Seguidillen, und die erste, die anhob, zu singen, war Eskalanta, die „mit zarter und biegsamer Stimme sang" und deren Gesang die andern improvisierend ablösten und fortsetzten. Welch Bild der Ungebundenheit und natürlichen Sanges- und Tanzlust mitten unter den beständigen Sorgen, vom Häscher erwischt und dem Gerichtsvogt vorgeführt zu werden!

Unter den Erzählungen Cervantes' ist eine, die dem Musiker besonders lieb und wert sein muß, weil sie eine wahre Fundgrube ist für das Studium der damaligen Volksmusik. Es ist die „Geschichte des Zigeunermädchens", dieselbe, die den Stoff zu Carl Maria von Webers „Preziosa" lieferte und uns manche wertvolle Nachricht gibt über die Sitten der Zigeuner und ihre Musik. Unter den Heimatlosen erweist sich besonders die Heldin Preziosa als besonders geschickt in Spiel, Gesang und Tanz, sowie in den andern Zigeunerkünsten. Die ganze Erzählung ist ein Loblied auf ihre Reinheit, Klugheit und Schönheit und auf ihre Kunst. „Sie trat mit einem reichen Schatz an geistlichen Gesängen, Volksliedern, Seguidellas, Sarabanden und andern Liedern, besonders Romanzen auf, die sie mit ganz besonderer Anmut sang." „Beim Tanz fesselte sie die Blicke aller Zuschauer, und wenn die Tamburins und Kastagnetten erklangen und der Reihen fortwogte, erhob sich und wuchs das ruhmvolle Gerücht von der Schönheit und Anmut des jungen Zigeunermädchens. Doch als man sie vollends singen hörte (denn es war ein Tanz mit Gesangbegleitung), da hallte alles ganz und gar von ihren Lobsprüchen wider, und die Vorsteher des Festes erkannten ihr folglich einstimmig den Preis für den besten Tanz zu. Wie sie hierauf in der Marienkirche einen Tanz vor dem Bilde der glorreichen heiligen Anna aufgeführt hatten, schlug Preziosa die Zimbel und sang, während sie sich mit großer Kunst und Leichtigkeit im Kreise bewegte, eine Romanze (zum Preise der Mutter Anna). Ihr Gesang setzte alle Zuhörer in Staunen. „Gott segne dich, Kleine," sagte mancher. Die Erzählung enthält manche musik- und kulturgeschichtlich wichtige Bemerkungen.

Wie es mit dem Stoffe zu der Erzählung vom Zigeunermädchen ging, so erging es mit manchem, was Cervantes schrieb: Viele Dichter benutzten den Stoff zu ihren Nachdichtungen und Bühnenbearbeitungen. Auch auf die Komposition hat Cervantes vielfach anregend gewirkt, denn seine scharf gezeichneten typischen Personen eigneten sich recht wohl zur dramatischen Darstellung und es entstanden außer Schauspielen auch Opern und Singspiele, Balletts und symphonische Werke, die besonders Don Quixote, den „Ritter von der traurigen Gestalt" zum Gegenstande haben.

Wir erkennen, daß zwischen Cervantes und der Musik viele Berührungspunkte sind, und daß also auch die Musiker allen Grund haben, bei der dreihundertsten Wiederkehr seines Todestages des großen Mannes, dieser „Wonne der Musen" zu gedenken.

Ein Wort für Fidelio F. Finkes „Reiterburleske"

Eine symphonische Dichtung für Klavier.

Von Dr. ERICH STEINHARD (Prag).

In der „Reiterburleske" erklingt das neue Naturgefühl, das im letzten Jahrzehnt in allen Künsten sich durchgesetzt hat, in der deutschen Musik durch Schönberg definiert ist im reinsten Stil. Allein als großangelegte Klavierkomposition ist sie schon bemerkenswert, da die moderne Tonkunst den Klavierstil größeren Formates fast ganz unterdrückt. Von den drei heute bestehenden Klavierstilen Reger, Debussy und Schönberg unterscheidet sie sich vorsätzlich schon durch die Vernachlässigung jeglicher Akkordfiguration, die sie in rein motivische Passagentechnik umsetzt. Durch ihre ausschließlich motivische Arbeit gesellt sie sich am ehesten noch zu den Klavierstücken Schönbergs, übertrifft diese aber durch eine mehr großzügige und ruhigere Gestaltung. Der Untertitel *„Eine symphonische Dichtung für Klavier"* ist begründet durch die weitgespannten Maße im Aufbau, durch die orchesterhaft-reiche Klangfarbenwirkung und ihre gewissermaßen programmatische Art. Gewidmet wurde die Reiterburleske:

„Dem Don Quixote in mir und allen"

Was soll diese merkwürdige Inschrift? Sie ist, wie mir scheint, in ihrer Tendenz ein Wahrzeichen der gegenwärtigen Kunst überhaupt. Vom vieldeutigen Empfinden, von der philosophischen Deutbarkeit des musikalischen und gedanklichen

Stoffes soll sie erzählen. In der Reiterburleske ist man allerdings über die Form im Großen — ein freigefügter Sonatensatz — im klaren; nicht ohne weiteres über die Kleinarbeit. Ueber den Inhalt der Musik bestehen sogar starke Zweifel. Ist das nur absolute Spielmusik? Da ist es eben die Widmungsinschrift, die — ähnlich wie einzelne Ueberschriften in Mahlers Symphonien — einen tieferen zugrundeliegenden Sinn aufhellt, die besagt, daß wir es mit philosophischer Musik zu tun haben. Die Inschrift wird zum Symbol, zum Gleichnis. Sie erläutert als gedanklichen Hintergrund einen dreifachen Komplex von Ideen. 1. Die Grundidee der Selbstverspottung. 2. Ihre Gestaltung und Verdeutlichung durch die poetische Idee. 3. Ihre Umgestaltung und Vertiefung, ihre Verallgemeinerung auf die Menschheit. Die Träger der Idee sind die vier tragikomischen Gestalten aus der bekannten spanischen Dichtung. Der Komponist hätte also den programmatischen Titel „Don Quixote" darüberschreiben können. Ein Verfahren, das in dieser Kunst durchaus fremdartig gewirkt hätte. Er wählt vielmehr die allgemeine unbestimmte romantische Bezeichnung „Eine Reiterburleske" und läßt erst später durch die Widmung die eigentliche, mehrfach in sich gesteigerte satirische Idee hervortreten. Ein Spiegelbild übrigens bei Gustav Mahler: Der vierte Satz seiner ersten Symphonie trug ursprünglich, wie alle Sätze, keine Bezeichnung. Später bekam er die Ueberschrift: „Ein Totenmarsch in Callots Manier". Noch später den Titel: „Des Jägers Leichenbegängnis". Der Sarg des toten Försters wird von musizierenden Katzen, Krähen, Hirschen, Füchsen und anderem Getier possierlich zu Grabe geleitet. Der Ausdruck einer ironischen und hoffmannesken Stimmung. Ueber der ganzen Musik aber steht das Wort: „Titan." Aus der poetisierenden Stilisierung verallgemeinert und vertieft zu mystischer Bedeutung.

Die Reiterburleske enthält also satirische Musik. Und zwar wird das Geistige durch das Gegenständliche geschildert. Zum Zeichnen einer literarischen Karikatur, wie des Don Quixote, ist aber die expressionistische Musik die geeignete Kunst. Sie vermag den Eindruck durch kraftvollst — auf den Ausdruck hin — gesteigerte Melodik, Rhythmik und Harmonik festzuhalten, vermag sich literarischen Verzeichnungen anzupassen, und weiß sie gegebenenfalls noch zu übertreiben. Sie wird also selbst zur karikierenden Musik; nicht etwa bloß zur äußerlich programmatischen Karikatur. Sie gibt vielmehr Seelenzustände wieder und erweckt neue Gefühle. Damit hätten wir zur Thematik der Reiterburleske übergeleitet. Die vier genannten Figuren bekommen farbenschillernde musikalische Kostüme und führen uns nun eine reizende Pantomime vor. Keine Note, die nicht zur Thematik gehören würde. Und bei allen vier Themen ist der Rhythmus des Risses gewahrt.

Da kommt der selige Don Quixote einher mit steifen, eckigen, ungestümen Bewegungen, stets begleitet vom Humpeln seines ewig stolpernden und hinkenden Gaules Rosinante. Während das Don-Quixote- und Rosinante-Thema allein auf den Rhythmus gestellt sind, der durch seine obstinate Starrheit zur Karikatur wird — das Rosinante-Thema besonders durch sein Haftenbleiben in Lage und Tonart, sein unentwegtes Traben und Lahmen, versuchen Dulcinea und Sancho Pansa vor allem durch die Bewegung der melodischen Linie parodistisch zu wirken. So ist das, ach so zarte sentimentale Köpfchen Dulcineas zu erblicken, die mit ihrem unglaublich süßlichen Augenaufschlag und ihrem flötenden Stimmchen gar nicht rührseliger und trivialer sein kann. Und nun poltert noch Sancho Pansa herein, auch er sitzt etwas unsicher im Sattel, schwankt und plumpst und rutscht ohne Unterlaß, seine Melodie ist stockend und banal, er hat die albernsten Einfälle. — Vermag überhaupt eine Melodie parodistisch zu sein? Gewiß. Und besonders, wenn die Absicht noch durch reiche kontrapunktische Künste zeichnerisch verdeutlicht wird und durch Harmonik Farbe gewinnt. Da entstehen Bilder. Das überschwengliche, exaltierte Dulcinea-Thema schmachtet aufwärts, reißt urplötzlich ab, seufzt auf (Pause), macht nach diesem tiefen Atemzug einen tollen Nonensprung hinauf und endet in einem verschnörkelten Liebesgirren in der obersten Oktav; dazu aber schneidet Don Quixote tief unten kontrapunktierend eine höhnische Grimasse. Oder: Don Quixote und Sancho Pansa reiten friedlich nebeneinander auf der Landstraße, ihre Dialoge haltend. Der idealistische Phantast Don Quixote im *pp* vor sich hinträumend — da platzt Sancho Pansa plötzlich mit einer seiner philisterhaften dummen Bemerkungen dazwischen. Solche Bilder stellen episodenhaft das Verhältnis der drei Figuren zu Don Quixote dar. Sie sind durch die kontrastreichen, ins Phantastische vergrößerten und verzerrten Themen und ihre kontrapunktische Verarbeitung mit dramatischem Leben erfüllt. Mit Humor, Komik, derber Lustigkeit und Spott. Ein schrullenhaftes, wildes, sprühendes Temperament ist im Ganzen. Persönlichkeit, Leben und Kraft.

Die Dankbarkeit des Publikums nach der Aufführung, die im Rahmen des musikpädagogischen Verbandes stattfand, war eine außerordentliche. Der Eindruck tief. Sie hat einer jungen Künstlerin — *Hildegard Spengler* — zu einem gut klingenden Namen verholfen. Die Künstlerin hat die mit gefährlichen Schwierigkeiten reich ausgestattete Reiterburleske mit großem Temperament, bei Wahrung des Tempocharakters mit Ausdruck, und vor allem mit großer Klarheit gespielt, was zur richtigen Erfassung der Don Quixoterie ein wesentliches beitrug.

Zum Verständnis der Symbolisierung der Idee und der Ideenwandlung kommt aber ein Brief des jugendlichen, in Prag wirkenden deutsch-böhmischen Komponisten zurecht, aus dem ich gerne einiges mitteilen möchte. Er lautet ungefähr:

Lieber Doktor!

Es gab eine Zeit, da vermeinte ich gigantische Kräfte in meiner Faust zu verspüren, vermeinte große Taten in fernen Landen vollbringen, bösartige Riesen, heimtückische Zwerge und anderes feindseliges Ungeziefer in Menschengestalt erschlagen zu müssen, dies alles natürlich, zur höheren Ehre „Ihrer", der Unvergleichlichen und dann aus einem ganz ungefähren Abenteurerdrange heraus. Anlaß genug, daß ich in gewaltigen Plänen zu einer Heldensymphonie schwelgte. Und nun geschah das Merkwürdige. Der Verstiegenheit meines Verhältnisses zur Außenwelt ward ich mir mit einem Schlage bewußt, als ich begann, meine Phantastereien in greifbaren Gestalten festzuhalten. Wie im Spiegel erkannte ich den Don Quixote in mir und seine Welt in der Welt meines Wahnes. Nach dem ersten Schreck ward mir auf einmal ungeheuer leicht und fröhlich zu Mute. Mit einem Ruck schüttelte ich die Trümmer der über mir zusammenstürzenden Welt von mir und mit lustigem Eigenspott ging ich daran, eine ganz andere Heldengeschichte zu schreiben, als die ursprünglich geplante. Ich ließ den Don Quixote noch einmal vor mir aufleben, ritt spottlustig auf allen seinen Wegen neben ihm her und empfahl mich nach Vollführung seiner glorreichsten Taten von ihm und seiner Dulcinea mit einem gewaltigen Gelächter, worüber Sancho Pansa dermaßen erschrak, daß er aus dem Sattel stürzte. Sie, Verehrtester, nennen alles dieses Ueberspanntheit, Gespensterseherei, auch sagen Sie vielleicht: Er hat wieder mal seinen „Vogel". So?! Und Sie hätten niemals ein Steckenpferdchen geritten, hätten niemals bei der „Verfolgung Ihrer großen Ziele" gegen unsichtbare feindliche Mächte angekämpft, hätten niemals eifernde belehrende Zwiesprache mit ihrer philisterhaften Gefolgschaft gepflogen, und niemals hätten Sie die reichsten, die besten, die heißesten, die tiefsten, die höchsten, die glühendsten Empfindungen Ihres Herzens — — sich eingeredet? — Lieber Freund, erforschen Sie Ihr Gewissen! Ich glaube, wir dürften uns dann verstehen können! So unähnlich sind wir einander denn doch nicht! Und Sie werden mir verständnisinnig zulächeln, wenn ich meine Burleske — dem „Don Quixote in mir und allen" widme.

Karl Loewe und seine Wundergestalten aus Sage und Märchen.[1]

Von Dr. LEOPOLD HIRSCHBERG (Berlin-Dahlem).

Jedermann weiß, daß die Aufgabe und gleichzeitig das größte Verdienst der sogen. romantischen Dichterschule in einer Neubelebung mittelalterlicher Gedichte, Sagen und Volkslieder bestand. In diesem Sinne sind Herder und Goethe als die Anreger jener merkwürdigen Epoche der deutschen Literatur zu bezeichnen, vielleicht auch Wieland mit seinen Uebersetzungen und Nachahmungen alter Rittergedichte, seinen Feen- und Geistermärchen. Daß Arnim und Brentano, Tieck, Fouqué, Eichendorff und alle anderen typischen „Romantiker" auf dem Gebiete der Wundersagen und -geschichten ihr Bestes gaben, ist ebenfalls zu bekannt, als daß es eines Beweises bedürfte.

Nun sollte man annehmen, daß die etwa gleichzeitig entstandene „romantische Schule" der Musik in ihren Hauptvertretern ein ähnliches Bild zeigte. Während man nun bei Spohr, Weber, Marschner, Mendelssohn und vor allen beim jungen Wagner eine derartige Richtung deutlich erkennt, fallen zwei Hauptromantiker, Schubert und Schumann, in dieser Hinsicht so gut wie völlig aus. Des ersteren „Erlkönig" und „Fischer", „Der Tod und das Mädchen", einige Nummern der „Rosamunde", der Ossian-Gesänge und der gänzlich

[1] Um den Raum durch Notenbeispiele nicht zu verengen, sind die betreffenden Stellen durch Zitate bezeichnet, wobei die Abkürzung *G.A.* die bei Breitkopf & Härtel erschienene große Gesamtausgabe (Bd. I—XVII) bedeutet. S. = System, T. = Takt.

verschollenen Ritteroper „Fierrabras", des letzteren „Wassermann" (op. 91, No. 3) und „Genovefa" sind hierher zu rechnen; eine winzige Zahl im Vergleich mit der Menge ihrer übrigen Schöpfungen. Selten aber nur bilden die *Wundergestalten* der Märchen und Sagen das Wesentliche der betreffenden Werke; die Feen in „Zemire und Azor", die Dämonen im „Faust", die Meermädchen im „Oberon", die Erdgeister im „Heiling", die mythologischen Gestalten des Venusberges usw. sind nur schmückende Zutaten der Haupthandlung. Selbst im „Vampyr" und „Sommernachtstraum" werden die Tondichter durch allerlei andere Personen und Dinge so wesentlich von den Wundergestalten abgelenkt, daß an eine vollkommene Konzentration auf letztere nicht zu denken ist.

So bleibt also wieder der Meister übrig, dessen merkwürdige Vielseitigkeit schon oft[1] der Gegenstand meiner wissenschaftlichen Untersuchungen war — *Karl Loewe*. Kaum einen der „Elementargeister und Dämonen", die Heine in seiner berühmten Abhandlung bespricht, werden wir bei Loewe vermissen; aus den Ueberschriften unserer Abteilungen allein läßt sich schon förmlich ein folkloristisches Werk zusammenstellen. Ganz besonders interessant erscheint mir dabei die Tatsache, daß unser Meister *sämtliche in dieses Gebiet gehörigen Balladen Goethes* in Musik gesetzt hat, als einziger der Gesamtliteratur; nicht einmal Zelter und Reichardt, die alten Goethe-Vielschreiber, kommen ihm hierin gleich. Die übrigen Dichtungen holt er sich aus der Mythologie aller Völker; England und Polen, Griechenland und Arabien, Dänemark und Schottland sind dem Deutschesten der Meister in seiner Kunst ebenso geläufig und lieb wie sein eigenes Heimatsland.

Die Eigentümlichkeiten seines Geburtsstädtchens trugen viel dazu bei, den phantastischen Knaben auf die Märchenwelt hinzulenken. In den Steinkohlengruben Löbejüns (zwischen Halle und Köthen) arbeiteten mehrere hundert Bergleute, und er selbst erzählt davon[2]:

> Das eigenthümliche Leben dieser Leute beschäftigte meine kindliche Phantasie lebhaft. Ich stand oft oben am Schacht, wenn die Männer hinunterfuhren; aber wenn einer von ihnen mir anbot, mich mit hinunter nehmen zu wollen, so hatte ich keine besondere Neigung, in diese dunkle Welt hinabzusteigen. Malte mir doch meine lebhafte Vorstellungsgabe ganz deutlich vor, wie schauerlich es dort unten aussehen mußte. Meine Phantasie arbeitete hinreichend, um mir ein lebhaftes Bild jenes unterirdischen, mit der Geisterwelt so nahe in Berührung tretenden Treibens vorzuführen; sie prägte mir dies tief in die Seele ein — —

Die ernste, aber stets liebevolle Mutter tat auch das ihrige, um diese Märchenphantasien des Knaben zu bestärken. Auch darüber berichtet er[3]:

> Im Winter aber brachte mir der Abend die schönsten Stunden. Wenn die Mutter den ganzen Tag unermüdlich für uns geschafft hatte, und der Abend zu dunkeln begann, dann setzte sie sich an den großen Ofen, mein Platz war zu ihren Füßen und meinen Kopf legte ich in ihren Schoß. So saßen wir eine Zeitlang halb träumend da. „Jetzt laßt mich gehen," sagte sie dann zum Vater und zu den Geschwistern, und dann fing sie an zu erzählen, wunderschöne Erinnerungen aus ihren Jugendjahren, alte, längst verklungene Geschichten, die noch immer wie seltsame Märchen vor meiner Seele stehen. Aber besonders, wenn sie einen schönen wunderbaren Traum gehabt hatte, wußte sie ihn mir so deutlich zu erzählen, als hätte ich ihn selbst geträumt. Meine Augen schweiften dann oft aus den Fenstern unserer Wohnstube, die auf einen alten verfallenen Kirchhof hinausgingen, über dessen zerfallende Hügel und morsche Kreuze hinaus, und gruben sich in das dunkle Laub der alten Linden ein, die ihn in ein so tiefes Dunkel einhüllten. Die Traumgestalten meiner Mutter schienen sich im Mondschein auf diesen Hügeln zu beleben. Sie wandten sich mir zu, und halb ängstlich, halb begehrend, versuchte ich, sie in mir festzuhalten.

Wenn dann nun die Mutter noch die Violine nahm und auf ihr „die schönsten Melodien" spielte, da belebten sich ihm auch d i e s e Melodien außen im Mondenschein. Nichts geht im Künstlerleben verloren; die in das Hirn des K i n d e s eingegrabenen Wort- und Tonvorstellungen drangen unwiderstehlich aus der Seele des M a n n e s hervor und gestalteten sich zu jenen Wundergebilden, die wir jetzt etwas näher betrachten wollen.

Tod und Teufel.

Um des geflügelten Wortes willen begehen wir eigentlich einen Verstoß gegen die Galanterie, indem wir die bessere Hälfte eines der in der Ueberschrift genannten Herren gar nicht erwähnen. Es handelt sich dabei aber etwa nicht um des Teufels Großmutter, wie man vielleicht vermuten könnte, sondern um eine Frauengestalt, die zum zweiten Male wohl nirgends genannt sein dürfte: um die Frau des Todes — die „*Tödin*". Kaum sollte man es für möglich halten, daß eine derartig bizarre, ironisierende Dichtung, wie des Oesterreichers Tschabuschnigg: „*Tod und Tödin*" musikalisch zu illustrieren wäre, ohne die Grenzen des ästhetisch Erlaubten zu überschreiten. Loewe hat den Beweis dafür geliefert. Der Haushalt des Todes in seiner Wohnung auf dem „Freithof" wird in der Ballade geschildert, und sofort bannt uns der Tonmeister in die nächtliche, spukhafte Szenerie, an das Ufer eines Baches. In tiefer Nacht wäscht dort die „Tödin", ein schönes blasses Weib, mit tiefernster Miene, die sich noch nie zum Lachen oder Weinen verzogen hat, Sterbhemden, pocht, dreht und bleichet ohne Unterlaß. Ein das Plätschern des Wassers und die schaurige Arbeit der Tödin zugleich wiedergebendes Motiv ist geradezu genial erdacht: leise, bisweilen hämmernd angeschlagene, mit Vorschlägen versehene Sechzehntel, wechselnd zwischen Staccato und Legato, chromatische Läufe in Ober- und Unterstimme, sich gegenseitig ablösend, schildern ihre Tätigkeit — eine wundersam klagende Melodie des Basses:



ihr Aeußeres. Ganz anders, in behaglich-schwerfälligen, doch nie das Ironische verleugnenden Rhythmen, tritt uns der *Tod*, der über die Tätigkeit seines Weibes baß erfreute, „sänftiglich greinende, gute Mann", entgegen; man glaubt in dem grinsenden Antlitz, das wir uns durchaus nicht als den Totenschädel des „Freund Hein" vorzustellen haben, die Befriedigung über den emsig fördernden Haushalt zu lesen. Großartig werden am Schlusse noch einmal die Gegensätze des „wackeren Paares" illustriert:

> Er streckt die Toten in den Schrein,
> Sie hüllt sie sanft in Linnen ein.
> Er scharrt sie finster tief hinab,
> Doch sie pflanzt Blumen auf ihr Grab.

Hart und trocken sinkt die Stimme, im unisono mit der Begleitung, immer tiefer und tiefer in die Erde hinein (*d, c, b, a* in der ersten, *d, c, b, as* in der dritten Zeile), und auf einer enharmonischen Verwechselung *(as—gis)* erbaut sich ein lichter, von Auferstehung und Frieden kündender Akkord (G.A. VIII, 90; S. 4, T. 5—7; S. 5, T. 8) für die letzte Zeile des Gedichtes.

Den „Tod als Freund" zeigt uns die herrliche, aber so gut wie unbekannte Komposition des Franz Kuglerschen Gedichtes: „*Die Jungfrau und der Tod. Szene eines Totentanzes.*" Der Vergleich mit Schuberts „Tod und das Mädchen" liegt zwar nahe, wird aber sofort illusorisch, weil die Dichtungen auf ganz verschiedenen Voraussetzungen basieren. In Schuberts Werke e r k e n n t das Mädchen den Knochenmann und weiß, daß er es auf sie abgesehen hat; sie steht ihm feindlich gegenüber und will ihm entfliehen. Ganz anders bei Loewe. In der drückenden Schwüle der Nacht wird die Jungfrau von der unbestimmten Ahnung eines unabwendbaren Verhängnisses durchdrungen; die tiefe Stille und vollkommene Einsamkeit wird nur von klagenden Nachtigallenlauten unterbrochen, bis sie plötzlich das Nahen einer Gestalt entdeckt, in der sie einen Leidensgenossen ihrer selbst vermutet:

> Nur einer kommt die Straß herauf,
> Trieb es ihn auch vom Lager auf?

Es ist der Tod, der langsam näher kommt, nicht das Schreckgerippe des Volksglaubens, sondern ein freundlicher Spielmann, der die Todgeweihte „mit Zitherspiel und mit Gesang" in sanften Schlummer wiegt. Die beiden Motive der Jungfrau und des Todes sind prachtvoll gegeneinander gestellt; zunächst 5 *pp* mit Dämpfer angeschlagene Staccatoakkorde, dann ein langsam schmachtender Laut (G.A. VIII, 113; S. 1, T. 3—6) wie das Schluchzen der Nachtigall. Die Jungfrau beginnt:

> Wie ist so heiß im Busen mir,
> Wie zieht es mich so weit von hier!

und die Begleitung geht in schleifende Triolenlegatos über, welche die bleierne Schwere der Atmosphäre unvergleichlich wiedergeben. Aber schon vor ihren letzten (oben zitierten) Worten ertönen Schritte (G.A. VIII, 114; S. 3, T. 2 u. f.). Diese geheimnisvollen und doch dabei das schleichende Schreiten versinnbildlichenden Klänge entwickeln sich immer mehr zur Feierlichkeit Sebastian Bachs (G.A. VIII, 115;

---

[1] Ein annähernd vollständiges Verzeichnis meiner Loewe-Monographien findet sich auf den Umschlägen der von mir herausgegebenen „Religiöse Tondichtungen Richard Wagners".

[2] Selbstbiographie. Berlin 1870, Seite 2.

[3] Selbstbiographie. Seite 10.

S. 1, T. 1—5), wenn der Tod seine tröstenden Worte vernehmen läßt. Nichts hören wir von den langsamen, schweren Akkorden, wie sie Schuberts Komposition gebieterisch forderte, um den Gegensatz zwischen Angst und Trost in deutlichstes Licht zu stellen. Wohl aber gesellen sich bei Loewe zu dem in der Unterstimme streng verharrenden „Todesmotiv" Zitherklänge, die einer still beseligenden Fröhlichkeit nicht entbehren und in zwei verschwimmenden Arpeggiandos des G dur-Dreiklanges ihr sinnvolles Ende erreichen. „Tod, wo ist dein Stachel?" könnte man mit dem schwärmerischen Einsiedler von Pathmos ausrufen. —

Kaum eine Eigenschaft des *Teufels* bleibt in den fünf hierher gehörigen Werken Loewes ungeschildert. In seiner erhabensten Form, als *gefallenen Engel*, bringt ihn die aus seiner letzten Schaffensperiode stammende Ballade „*Der Teufel*", zu der der gelehrte Tonsetzer selbst folgende Erklärung gibt:

> Die Quelle dieses Gedichtes ist die zweite Sure des Koran, genannt „*Die Kuh*". — In der Uebersetzung von *Wahl*, Seite 8, antworten die Engel, nach der Erschaffung des Adam: „Alle Ehre sei dir heilig; was wir wissen, das wissen wir aus deinen Unterweisungen, denn du bist der Allwissende, du bist der Allweise!" — Gott sprach: „Engel, habe ich euch nicht gesagt, daß ich die Geheimnisse des Himmels und der Erde wisse? Und was ihr entdeckt, weiß ich, und auch das, was ihr geheim haltet, ist mir bekannt. Ehrerbietigst nähert euch dem Adam!" Und sie bewiesen ihm alle die befohlene Verehrung, bis auf den „*Eblis*" (der hier zuerst fiel). Den *Eblis* blähete der Stolz auf, und er ward unglaubig. (Von nun an hieß er *Scheiton*, d. i. Satan.) Vergl. die französische Uebersetzung des Koran von Garcin de Tassy.

Zu den feierlich-hymnenartigen Tönen des Anfanges tritt das Motiv des „Eblis" mit seinem furchtbaren Trotze (G.A. IX, 15; S. 5, T. 1—3) in prägnantesten Gegensatz; die Steigerung bei den Gottes gerechten Zorn herausfordernden Worten des Engels:

> Eh daß ich dir bin untertan,
> Künd' ich dir ew'ge Feindschaft an

wird durch das Unisono von Singstimme und Begleitung noch mächtiger und markanter. Wie anders aber, wenn es gilt, den *mittelalterlichen Popanz der Kirche* mit allen Emblemen seines Schreckens für das Volk zu malen! Goethes „*Erste Walpurgisnacht*" führt uns d i e s e n Teufel vor:

> Diese dumpfen Pfaffenchristen,
> Laßt uns keck sie überlisten!
> Mit dem Teufel, den sie fabeln,
> Wollen wir sie selbst erschrecken!

Mit „Zacken und Gabeln", mit „Gluth und Klapperstöcken" stürmen die „Menschenwölf und Drachenweiber" einher; der dampfende Höllenbroden des flammenden „Bösen" konnte keinen treffenderen Schilderer finden als Loewe, dessen „Walpurgis-Feuerzauber" ich bereits in einer anderen Arbeit[1] eingehend gewürdigt habe.

Den *dummen und betrogenen Teufel* zeigt uns die köstliche Ballade „*Frau Twardowska*" von Adam Mickiewicz. Kaum gibt es etwas Komischeres als die laut geschriene Frage „Mephistophels":

> At ubi nobile verbum?[2]

womit er den ihm verfallenen „polnischen Faust" unter Vorzeigung des Kontraktes direkt zur Hölle spedieren will. Wie er dann von den drei Arbeiten, die er kontraktmäßig kurz vor der Höllenfahrt noch zu verrichten hat, zwei bewältigt (wovon ihm namentlich die zweite — sich in einem Napf mit Weihwasser zu baden — nur unter dem ergötzlichsten Zucken und Würgen möglich ist), bei der dritten aber — ein Jahr lang mit der F r a u Twardowska zusammenzuleben in Lieb und Treu — durchs Schlüsselloch verduftet, all das muß durch Loewes unvergleichlichen Humor die Hörer in zwerchfellerschütternde Heiterkeit versetzen.

Den gemütlichen Reiseberichterstatter „*Herrn Urian*" führt uns das bekannte Claudiussche Gedicht „*Urian*" vor; Loewes Komposition für Solo und vierstimmigen Männerchor ist viel bedeutender als Beethovens Jugendwerk. Neben aller Behäbigkeit und Jovialität ist der Chorkehrreim von so bissigem Hohn (namentlich in der letzten Strophe) erfüllt, daß der bedauernswerte Weltfahrer ganz und gar davon an die Wand gedrückt wird.

Selbst ein Exemplar des *Junkers Satan*:

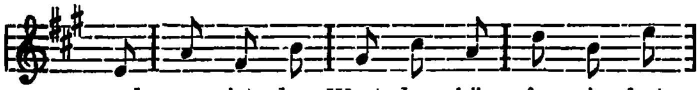
> Auch die Kultur, die alle Welt beleckt,
> Hat auf den Teufel sich erstreckt

fehlt in der Loeweschen Teufelsreihe nicht; als Vertreter konziliantester Höflichkeit Persönlichkeiten gegenüber, die ihm durchaus nicht „liegen", zeigt er sich im „*Großen Christoph*". Zwar sprengt er dem groben Goliath als Mohrenprinz auf „kohlpechrabenschwarzem" Rosse entgegen; aber man muß sein leise gemurmeltes: „Welch grobe Sitten", als Offerus seinen Pfeil in ein hölzernes Kruzifix am Wege schießt, hören, um bei der Mißbilligung aus d i e s e m Munde die Kunst der Töne unseres Meisters uneingeschränkt zu bewundern.

[1] Vorwagnerischer Feuerzauber. („Die Musik", 1911, H. 21/22.)
[2] „Und wo ist das Ehrenwort?"

Irrlichter, Vampyre und wütendes Heer.

Mit dem *Irrlicht* aus Schuberts Winterreise haben die Loeweschen „*Irrlichter*", ein lebensprühendes Gedicht Rückerts, nichts zu tun. Die nichtsnutzigen Schelmenstreiche, welche sie sich bei Laternenschein erzählen, haben d i e s e an Tieren und Menschen verübt, bisweilen mit, bisweilen ohne Erfolg: eines hat einem Frosche die Schnauze verbrannt, eines einen Hirsch zu wutrasendem Galoppieren gebracht, eines gar einen Wanderer, der sich von dem trügerischen Scheine verlocken ließ, im Moor versinken lassen. Nur zwei Minuten nimmt der Prestovortrag dieses unheimlichen Spuks in Anspruch; ich wüßte dem genialen Werke ein zeitgenössisches (1837) kaum an die Seite zu stellen. Die dumme Bemerkung des Referenten der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" von diesem Jahre, daß Loewe derartige vertrakte Gedichte lieber nicht in Musik setzen solle, beweist deutlich, daß die „Kritiker" des Jahres 1837 eben absolut nichts mit solchen ihrer Zeit weit vorauseilenden Werken anfangen konnten, — die in der Tat nur mit Wagner oder Berlioz zu vergleichen sind. Die großartige, unruhig flackernde Feuerchromatik habe ich bereits besprochen (l. c.); die Silbenverschiebung auf die schlechten Taktteile:



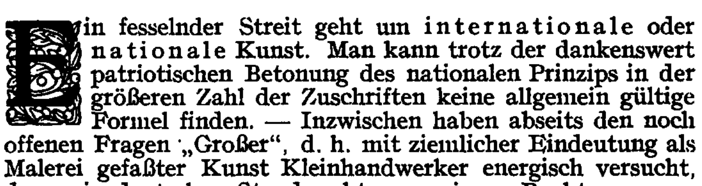
am Schlusse des Werkes, in ungeheuerster Geschwindigkeit sich überstürzend, ist die geistvollste Lösung der Aufgabe, ein solches Nachtbild wie in alle Winde zerstieben zu lassen. —

Die gewaltigste *Vampyr*-Dichtung der Weltliteratur, Goethes „*Braut von Korinth*", hat in Loewe den Tonmeister gefunden, den sie verdient. Wenn es überhaupt möglich war, die Worte eines solchen Werkes in Töne zu geben, so hat Loewe diese gigantische Tat vollbracht. Und wieder ist er mit den seltsamen Harmonien und Klangfiguren, die der Ballade das fahle, gespenstische Kolorit verleihen, bereits im Jahre 1830 vollkommen in der Wagner-Sphäre. Schon theoretisch verbotene Sequenzen wie G.A. XII, 125; S. 3, T. 4 u. f. wirken in ihrer Blutleere erregend und beängstigend, noch mehr in ihrer späteren, rhythmisch veränderten Wiederkehr (G.A. XII, 143; S. 2, T. 1). Aber an die durch den furchtbaren Trank vergiftete Liebe Tristan und Isoldens, markverzehrend und lebenentziehend, gemahnt die Musik des Kusses, der „Raserei des Liebesstammelns". Die schwüle Sinnlichkeit, der entsetzliche, peinvolle Gram bei: G.A. XII, 145; S. 4, T. 3 ff. das ist „Tristan" 30 Jahre vor Richard Wagner. Man glaubt, das allmähliche Ergrauen der braunen Jünglingslocken zu sehen, das allmähliche Entweichen seiner Lebenskraft zu fühlen, den Moderduft langsam sickernden Blutes zu riechen — so versteht Loewe mit seinen unbeschreiblichen Klängen auf alle Sinne zu wirken.

In 50 Takten des „*Getreuen Eckart*" gibt Loewe eine meisterhafte Schilderung des *wütenden Heeres*, die Goethe auf die ersten drei Strophen der Ballade verteilt. Erst aus der Ferne in schneidend leisen, der Windsbraut vergleichbaren Tönen pfeifend, dann immer näher herankommend, endlich aus der zehn Takte lang gewahrten Zweistimmigkeit in einem harpeggierten verminderten Septimenakkorde sich entladend, bietet das Motiv (G.A. XI, 147; S. 1, T. 1 f.) eine ganz überraschende Aehnlichkeit mit dem des unruhigen Flackergeistes Loge dar. (Fortsetzung folgt.)

Der Krieg und die deutsche Musik.

Zeitgemäße Betrachtung von HANS SCHORN (Baden-Baden).



Ein fesselnder Streit geht um i n t e r n a t i o n a l e oder n a t i o n a l e Kunst. Man kann trotz der dankenswert patriotischen Betonung des nationalen Prinzips in der größeren Zahl der Zuschriften keine allgemein gültige Formel finden. — Inzwischen haben abseits der noch offenen Fragen „Großer", d. h. mit ziemlicher Eindeutung als Malerei gefaßter Kunst Kleinhandwerker energisch versucht, dem rein deutschen Standpunkte zu seinem Rechte zu verhelfen: unsere M o d e k ü n s t l e r w o l l e n national arbeiten und zunächst die deutschen Frauen nach ihrem Rassebewußtsein kleiden.

Es kommt nun hierbei weniger auf den Vergleich an, wo **p r a k t i s c h** zuerst die Lösung der für das Auge und seine künstlerische Umschulung so wichtige Reform angestrebt wird, als vielmehr auf die Tatsache, daß es eine recht **p r i m i t i v - k ü n s t l e r i s c h e** Art ist, die mit vollen Segeln malerischem Neulande unter Wahrung der ländischen Eigentümlichkeiten zustrebt.

Denn es verhält sich fast genau so bei allen voreiligen Ausführungen zum gleichen Thema auf musikalisch-schriftstellerischem Gebiete, wo ebenso das Hin und Wider lebhaft erörtert wird — die Fachpresse faßt dabei die Sache mehr vom deutschen und antideutschen Gesichtspunkte an —, während die Tageszeitungen, die ihr Feuilleton diesen Auseinandersetzungen öffnen, meist über „Kunst" cum grano salis mit stillschweigender Selbstverständlichkeit der Einordnung der Musik unter den Allbegriff oder — mit Ausschluß der Musik diskutieren. Man gelangt aber auch hier auf den bekannten toten Punkt, wo Ansichten um Ansichten kreisen und sich wieder einmal zeigt, daß schöne Worte sehr wenig vermögen, wenn stützende Tatsachen fehlen. Und so kommt es, daß auch in diesem Streite nicht von der Warte hoher Lehrstühle und halsstarrer Doktrin der Weisheit letzter Schluß gefällt wird, sondern wie auf jenem engeren Gebiete der Malerei von untenher, wohl unterirdisch erst das neue Wurzelwerk, auf dessen letzte Sprossen man jetzt schon den nationalen Stempel drücken möchte, sich bilden muß. Darum lasse man die erhoffte „deutsche Musik" erst einmal notentreibend wirken!

Zur psychologischen Geburt des neugestellten Themas ist vorerst zu bemerken: Es ist, um wenigstens einen bescheidenen weiteren Ausblick zu gewinnen, nicht zu übersehen, daß der deutsche **M a n n** Träger, Schöpfer und erster Verherrlichter dieser bewußt deutschen Musik sein müßte: Dort draußen in seinem einsamen Weltenkampfe. Ausschließlich. — Während die deutsche Mode als Uranfang neu erwachender Kunst nach wie vor in Großstädten und Ateliers erdacht und von der deutschen **F r a u** gehegt und gepflegt werden soll. — Da ich die Mitarbeit des Weibes in allen Fragen des Lebens nicht unterschätze, ist es unerlaubt, Rückschlüsse für den Erfolg der so verschieden propagierten Neugestaltungen zu ziehen. Ohne Widerspruch darf aber wohl mit aller wünschenswerten Deutlichkeit darauf hingezielt werden, wo die gesündere und „modernere" Grundlage anzutreffen ist.

Noch möchte ich festlegen, daß das — außerdem schon stark mißbrauchte — Schlagwort von einer „neuen deutschen Kunst" einmal älteren Datums und trotz den verschiedensten früheren Versuchen nie verstummt ist, heute aber meistens den unzutreffenden Hintergedanken involviert, als handle es sich bei künftiger Produktion vorbehaltlos um Neuschöpfungen im Sinne von „Nouveauté", d. h. formal und technisch ganz eigenartig gewonnenen nationalen Prinzipien, ein Irrtum, der um so schwerer wiegt, da er mit Gegenwart und Vergangenheit bricht und nicht einmal den Begriff einer möglichen Regeneration oder Renaissance aufkommen läßt. Es ist zwar unklug, des Propheten Amt sich anzumaßen, aber so viel steht sicher, daß jede gesund erwartete **E n t w i c k e l u n g** (schon dem Wortsinne nach) auf Altem weiterbauen muß, vielfach auch zu längst Vergangenem sich zeitweise zurückwenden darf, ohne ihr selbständiges Fortschreiten dabei einzubüßen. So wird streckenweise und mitunter in entscheidenden Perioden eine Neuorientierung an alten Werten wichtiger sein als blindes Drauflosstürmen.

Ich glaube, an dem kritischen Punkte, wo die gerade Linie des „Fortschrittes" eine Biegung machen will oder gar eine rückläufige Bewegung beschleunigt, stehen wir heute; und wer selbst draußen gewesen ist oder auch nur ein willig Ohr hat, auf die Stimmen von dort draußen zu hören, die nicht allein die Weltgeschichte, sondern auch der Künste Geschick tastend angeben, wird ahnen können, daß aus dem **p r i m i t i v e n** Suchen nach künstlerischer Betätigung, wie es die Feldgrauen lieben, und aus der **p r i m i t i v - u r z u s t ä n d l i c h e n** Berührung, in die sie hier und da mit großen Kunstwerken geraten, uns das ernsthaft Neue entgegenwächst: In dieser Richtung wird sich zunächst alle Kunst mit dem Kriegserlebnisse abfinden müssen.

Ein Feldgrauer, der tage-, monatelang Zeit, Lust und Energie sich erübrigt, z. B. Kirchenbauten von der stolzen Kathedrale angefangen bis zu einfachen Dorfkapellen zu betrachten, sie in ihrer künstlerischen Form zu studieren, wird intensiver und freier darüber urteilen. Genau so wird ein anderer ein Bachsches Werk etwa weit stärker miterleben und mitempfinden als je zu Hause im Konzertsaal, wo er niemals oder höchst selten als „freier" Mensch, der ruhig im Schatten des größten Künstlers, des Todes, ausgehalten hat, dasitzt und bestenfalls die Tonfüllen genießen und — das Studierte begreifen lernt. Es darf wohl ausgesprochen werden, daß diese neue Art völkischer Kunstbetrachtung entscheidend einen vulgären Zug in sich trägt, worunter ich mit Recht ein volkstümlich-ästhetisches, auf breitester Grundlage sich gebendes Fühlen verstehen möchte.

Dies braucht aber noch lange nicht die in verschiedensten Kulturperioden uns erarbeiteten, anerkannt hervorragenden Dogmen auf eine zum Schaden der Kunst nivellierende Bahn herabzuziehen, zumal wenn in großen Zusammenhängen auch folgendes gewürdigt wird. Nicht nur in Theologenkreisen ist mit viel Nachdruck darauf verwiesen worden, wie stark sich das **r e l i g i ö s e G e w i s s e n** geäußert und welche bewußte, die Massen faszinierende Bedeutung der Ruf nach Gott erhalten hat. Religion und Musik sind wohl unabhängig voneinander, keine des anderen Herr oder Knecht, doch verdient hier angemerkt zu werden, daß die wissenschaftliche Erkenntnis entgegen der landläufigen Meinung dahin zu führen scheint, daß ursprünglich jede Religion aus der Musik entstanden ist. Dem mag nun sein wie die Gelehrten wollen, aber es war im Anfange der Kulturgeschichte doch so, daß beide zusammenstanden und der Ton mit zum beherrschenden Ausdrucke der Seelensprache wurde. Ihre gegenseitige Beeinflussung ist uns auf keiner Stufe der Entwickelung verloren gegangen. Und so wäre es kein Zeichen musikalischen Fortschrittes, wenn heute die religiöse Erhebung in der Musikalität ohne Antwort bliebe. Handelt es sich doch nicht um mystische Strömungen, sondern um reale sittliche Kräfte, denen ähnlich, die von Luther über Bach zu Beethoven und Brahms sich vererbten, Kräfte, deren starkes Symbol in Aesthetik und Kunstsein umgesetzt werden will.

Nach diesen Vorausnahmen halte man sich einmal vor Augen, welche Macht — um beim Einfachsten zu bleiben — heute wieder dem schlichten **V o l k s l i e d e** zukommt:

Auf einsamer Wacht, im schmutzigen Bau des Schützengrabens, vorm Unterstand oder in der Hütte der Ruhestellung hält ein Feldgrauer Einkehr; heimatliche Klänge, eintönige Kriegslieder kommen aus alter Erinnerung, und während sie den Lippen entsummen, gewähren sie Beruhigung, Befriedigung: die deutsche Dorfsonne lacht ihm in weiter Ferne und nächster Nähe zugleich.

Oder: Rhythmische Musik vor einer marschierenden Kolonne. Aus heiter und hellblitzenden Rohren schleudern Schallwellen neue Impulse den nachdrängenden Soldaten zu. Pfeifen und Trommeln beleben zu frischer Tat und elastischem Schwunge müde Glieder. Fehlt die ordentliche Kapelle, so sorgen auf dem Marsche fröhliche Weisen und Chöre für verjüngende Tatkraft.

Und endlich: Zur feierlichen Harmonie gleichschwebenden Glockengeläutes talauf, talab, durch Ebenen und über Berge gesellt sich ein Siegesgesang, ein Jubelakkord aus tausend Stimmen — auch zu Hause, wo bei flatternden Fahnen das zurückgebliebene Volk seinem Heere huldigt.

Es klingt wie ein schlichtes Märchen, diese dreifache Berührung von Krieg und Musik, Volk und Ton in schwerer Zeit, von individuellem und gemeinsamem Ausdrucke für Trost und Freude. Und gerade diese einfach sich äußernde Freude, die kein Ausposaunen und pomphaft tönender Aufzug sein will, hat die Signatur eines germanisch-musikalischen Erlebnisses, es ist ein Bekenntnis unseres Heldentums und eine herbe Beichte der Trauer um Tote. Das Gemüt mag freilich in der Großstadtbegeisterung zu kurz kommen, aber es ist doch so, daß nicht durch bloße Stimmungen die Masse gehoben und ihre Energie gestärkt wird, und wer wollte in dem allem nur Suggestion walten sehen, die einzelne Verse und Melodien zu beliebtesten, nie genug gehörten Volksgesängen macht?

Die Vermutung liegt gegenteilig nahe, daß in den Kräften, die den schwerfälligen Koloß des Volkskörpers so zu einer erhebenden Teilnahme und Aeußerung seines Fühlens bringe, noch etwas anderes — Kunstwollendes — schlummert, nicht allein Ethisches. Wo wir sonst viel Neues gelernt und uns zum Teil schon erworben haben, könnte auch da noch manches der Erweckung harren.

Muß sich denn die verbindende Macht von Volk und Musik auf diese rein patriotische Seite in Kriegszeit beschränken, die man nach der oben skizzierten dreifachen Bedeutung auch wohl in der Terminologie des Staatsbürgertums als **H e i m a t** gefühl, **V o l k s -** und **S t a a t s** gefühl belegen könnte? Dies berührt weniger als Kunstfrage, auch nicht als theoretische Auseinandersetzung oder neugierige Spekulation auf physiologisch interessante Unterschiede, ist aber ein Problem, dem wir noch nicht volle Rechnung getragen haben, wenn schon Ansätze überall zu spüren sind, es anders und zweckdienlicher wie früher zu machen: Es ist vorerst **K u n s t p o l i t i k**, der hier das Wort geredet wird.

Wieder kann man auf das eine verweisen: In der Hauptsache wohl durch den Positionskrieg bedingt, gibt es an der Westfront dicht hinterm Feind **m u s i k a l i s c h e A n d a c h t e n**. Ein Analogon fehlt in der Kriegsgeschichte — aus begreiflichen Gründen [1]. Aber was wir da staunend erleben, ist nicht allein eine große Neutat, die sich etwa aus der Sorge um geistige Kost der Feldgrauen erklären ließe.

---

[1] Der Kriegssänger älterer Zeiten und Rhapsode von Heldenliedern verfolgte andere Ziele.

Nein, diese produktive Emsigkeit zeugt von echter Erkenntnis unserer völkischen Art, am Quell der Musik zu neuer Sammlung und „höherer“ Verinnerlichung zu erstarken. Niemand braucht auch erst beweisen wollen, welche Vorzüge — kaufmännisch betrachtet — jedem Soldaten daraus erwachsen.

Zuvor in seiner primitiven Berührung mit der Musik. In langen Stunden im Laufgraben, im selten abwechslungsreichen Feldleben von heute wird er Melodien, die er da hörte, nachzusingen versuchen, wird aus Bekanntem sich eigene Stücke aufbauen, wird wieder und wieder Lust bekommen, sich und andern durch Musik die Zeit zu vertreiben, so daß die Rückwirkung derlei musikalischer Veranstaltungen in jeder Weise beglückend jener Verrohung des Geschmackes entgegensteuert, die auch seichte Operettenmelodien vor den Tod tragen möchte. Und nicht nur der einzelne zieht aus dieser wahren Pädagogik seinen Vorteil. Wenn in solchen Andachten Chöre verwendet werden, sind die Soldaten angehalten, auch draußen ihre Stimmen zu üben, und die öffentliche Aufführung wird sie zu reger Arbeit anspornen, so daß man sie mit neuen Kriegsliedern vertraut machen und schlichte Kompositionen des Tages ihrer Bestimmung im Soldatenmunde leichter zuführen kann. Nicht zu erwähnen ist dann eigentlich, daß jede geistige Beweglichkeit an sich schon Früchte trägt, die wohl wir, kaum aber unsere Feinde zu schätzen wissen.

Will man die hier gegebenen Andeutungen recht verstehen, dann war es auch nicht Selbstzweck der Heeresverwaltung, wenn sie fast allen Regimentern ihre Kapellen wiedergegeben hat. Technisch militärische Gründe und nüchterne Ueberlegung sind um so weniger ausschlaggebend, da wir die Musik wirklich zur Aufpeitschung kranker Nerven nicht mißbrauchen wollen und weiter es nicht unbedingt nötig ist, daß ausgerechnet beim Anhören von Märschen und leichten Tonstücken der Soldat die Schwere des Kampfes vergessen sollte. Menschlich-patriotische Gefühle haben ja auch nicht als letzte Ursache für die momentane Begeisterung zu gelten, die schließlich jede festliche Musik auszulösen sich anläßt.

So darf dies alles nicht automatisch als Ausfluß des „berüchtigten“ Militarismus gedeutet und vielfach als — wenn auch gesunde — Reaktion der „barbarisch“ gebrandmarkten Manieren angesprochen werden. Freilich zum Kampfe gehört auch Kriegsgeschrei. Dies ist die Subdominante unseres Themas. Und von den ersten Berichten des Einzel- wie Großkampfplatzes an zählen Trompeten, Pauken und Trommelwirbel zu seinen Requisiten. Während auf der anderen Seite sich jeher festlicher Prunk an Königsthron und an populären Sammelstätten mit reichem Schalle und Lärm paart. Darum schimpfe niemand, wenn auch die „derbe“ Freude zu ihrem Rechte zu kommen sucht, und höre lieber Soldaten zu, die unter sich „Lärmkonzert“ machen mit erstaunlich einfachen Mitteln draußen und auch in Kasernen und Lazaretten. Es wäre demnach, oberflächlich besehen, kaum angebracht, von diesen Dingen zu reden, wenn eben nicht das vereinzelt noch zutage tretende ursprüngliche Musikmachen um des Lärmes willen sich unendlich verfeinert und zu einer Vertiefung auf national-musikalischer Grundlage sich geläutert hätte, die sympathisch jeden Musiker berührt und auch weiterhin manchen Erfolg verspricht. Und daß die Wandlung ernst gemeint ist, beweist wohl jene übereifrige Diskussion, für die dem Deutschen liebgewordene, aber auf fremde Melodie gesungene Nationalhymne Ersatz zu finden, eine Erörterung, die den ernsten Willen aller Schichten, sich im musikalischen Empfinden auf eigene Füße zu stellen, bezeugt und betont, in diesen Tagen die Mittel der Tonkunst, soweit man ihrer im nationalen Kampfe bedarf, auch vollgültig heranzuziehen. — Dennoch wird, da uns bis heute die innere Erkenntnis dieses Zusammenhanges und damit der rechten Anwendung der Mittel fehlten, für alle musikalischen Tageserzeugnisse, die dem schablonenmäßig nationalen Zwecke unmittelbar dienen wollen, Voraussetzung bleiben, sie nicht nach dem strengsten künstlerischen Maßstabe zu beurteilen; wiewohl auch viele schon darin wieder ein Vorurteil wittern und es kleinlich finden, diese immer und zunächst in Anbetracht ihrer vaterländischen Aufgabe anzusehen.



Bernhard Irrgang †.
Verlag Herm. Leiser, Berlin W. 15. (Text siehe S. 233.)

Das ist der heikle Punkt im ganzen Streite und jede sachliche Erörterung weit schwieriger wie in den gleichen, aber doch mehr an der Oberfläche schwimmenden, fast impressionistischen Gegensätzen internationaler oder nationaler Malerei. Denn es gibt exklusiv urteilende Kritiker, die Werke ablehnen, schon weil sie einen Standpunkt, und sei es den nationalen, vertreten wollen. Nicht mit Unrecht geht ihre Behauptung, „deutsch zu musizieren, heiße Programmusik treiben“, so daß vorab über Wert oder Unwert programmatischer Kunst gerechtet werden müßte; nach einer glatten Erledigung haben sie dann immer noch den Hinterhalt, solche Erzeugnisse wegen „unzulänglicher“ Mittel beiseite zu schieben. Andere Musikschriftsteller wieder, deren Empfinden allem Betont-Nationalen widerstrebt, stützen ihr Vorurteil damit, daß es unter der Würde der Kunst sei, sich an Grenzpfähle binden zu lassen. Wenn dann auch in der Literatur jede mit deutlicher Absicht nationale Musik treibende Schule sich von je wie ein Fremdkörper ausnimmt und von allen maßgebenden Seiten nicht ernst genommen wird (mit seltenen Ausnahmen allerdings), so sind Gründe genug vorhanden, von jeder tiefer greifenden Einwirkung abzusehen. So würden auch weiterhin die vielen gutgemeinten vaterländischen Ouvertüren einen Teilwert behalten? Und man könnte schon zufrieden sein, wenn den Instrumenten wenigstens in der niedlichen Kriegsmusik nicht mehr die Nachahmung des Kanonendonners, das Pfeifen der Kugeln zugemutet und schließlich ein Fest- und Friedensgeläut hervorgezaubert wird? —

Man wird mir entgegenhalten, daß damit das Thema nicht erschöpft, sondern nur an der augenfälligsten Stelle berührt ist. Dies zugegeben und auch zugestanden, daß wir unendlich tiefer schürfen müssen, um positiv Brauchbares leisten zu können, ist wohl das Eine, Positive, schon anerkannt: Der alten Geltung inter arma silent musae fehlt heute der wahre Sachverhalt, mit der Einschränkung allerdings, daß die unmittelbare Berührung noch nicht viel weiter als auf Gelegenheitswerke geht. Und soweit produktive Kräfte in Frage kommen, zeigt leider die Erfahrung, daß fast nur Dilettanten und Liebhaber am Werke sind, während tonangebende Meister und wirklich bedeutende Schöpfungen im Reigen der Kriegsmusikanten fehlen. Das ist nun eigentlich doch nicht überraschend. Denn einmal gehört zu den neuen Lehren, die die Kriegspsychologie zeitigt, auch die Tatsache, daß im großen dort draußen ein Durchschnittsgeist und wohl ein hohes Pflichtbewußtsein, aber keineswegs andauernde gehobene Stimmung und heldenhafte Begeisterung herrschen. Falschen Tiraden leiht deshalb keiner das Ohr. So erklärt sich psychologisch von selbst, daß auch die geschaffenen Werke nur mittlere und höchstens kunstdemokratische Bedeutung haben können, aber gerade ob dieser soliden, nicht flackernden Grundlage mehr zu bewerten sind als manche schwungvolle Apotheose von Krieg, Held und Sieg. In Würdigung des allgemeinsamen Tatbewußtseins und -erlebnisses, dem kaum besondere kunstfördernde Merkmale anhaften, findet trotzdem die Kunst als solche entweder einen gut vorbereiteten oder keinen sie fördernden Boden. Deswegen geben Ausführungen, die früher wohl zu einer geschichtlichen Darstellung paßten, den heutigen Verhältnissen eine ganz und gar schiefe Beleuchtung. Nicht mehr der „seltene“ Künstler ist ausschlaggebend und für erfolgreiche kriegsgemäße Kompositionen, wobei man zunächst an Volkslieder zu denken hat, allein verantwortlich. Den „Dilettanten, Liebhabern und Laien“ gebührt Anerkennung, sei es, daß sie produktiv oder reproduktiv draußen wirken. Es ist gar nicht nötig, daß man — bei hervorragend kriegsgemäßen Kompositionen — immer (wie es z. B. Leopold Schmidt im „Berliner Tageblatt“ tat) einen Meister in Nähe und Hilfsstellung vermutet.

Man bemerkt hier einen Widerspruch. Sollten wir aber den Krieg gedanken- und kunstlos erleben? So proponiere ich zunächst als Vermutung (später wird es wohl wie auch bei der reichbestellten Kriegslyrik als Tatsache anerkannt werden), daß nicht nur der Kunstsinn, sondern auch das Kunstbedürfnis unseres Volkes gerade infolge der kriegerischen Ereignisse auf weite Massen verbreitet, wenn auch nicht wesentlich vertieft wurden. Zu untersuchen bleibt, ob dieser

indirekte Einfluß, der sich seiner Natur nach nur in kleineren Werken äußern kann, stark genug sein wird, eine Umwälzung in der Musikkunst als solcher hervorzurufen. Es besteht kein Zweifel, daß der Deutsche heute von seiner Musik eine Relation zu den weltbewegenden Geschehnissen erwartet, es besteht aber die Frage, ob diese empfindsamste Kunst seiner Erwartung entsprechen kann. Denn eine unmittelbar erzeugte Kriegsmusik (als Marsch, Lied usw.) ist nicht das, was erhofft wird. Sondern das ernsthafte Verlangen würden erst Werke befriedigen, die vom Geiste dieses Krieges, die von der germanischen Not und der stolzen Selbstwehr, von den heldischen Momenten erzählen könnten. Und Pionierdienst dazu leisten vorläufig alle diejenigen, die am eigenen Leibe von dem „Neuerlebten" Witterung nehmen und dem dumpfen Drange des werdenden Werdens nachspüren. Von ihnen werden die wahren Künstler erst lernen und wissen wollen, wohin der neue Weg zielt. Von ihnen werden sie empfangen und dann befruchtend weiterleiten, was nun eigentlich werden soll.

Denn der Kriegsgedanke hat im Grunde mit Kunst, und insonderheit mit musikalischer Deutung nichts zu tun. Und der Künstler, der große, nicht der nachahmende Macher, bleibt in den verwirrenden Zeiterlebnissen untätig, muß es sein. Wer wollte ihn dazu verurteilen, nicht geklärte und geläuterte Dinge, und wären sie noch so grandios und die Phantasie berauschend, zu besingen und auszumalen? Es würden falsche Unwahrheiten und keine Kunstwerte. Man ahnt die Tragik, die dem echten Meister durch diesen Zwang des Müßigganges auferlegt ist. Aber keine Ungeduld wird sein Schweigen zu brechen vermögen — und es wäre geschmacklos, von gestern auf heute nun saubere Werke zu verlangen, die rasch der Kriegs- und Volksstimmung Rechnung tragen.

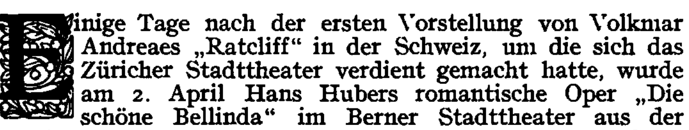
So könnte allerdings später eine Umwertung möglich werden, der vorläufig die führenden Geister und Meister ratlos gegenüberstehen, weil sie mit diesem Zeitfühlen nationaler Massen noch nichts anzufangen wissen. Und dann könnte die harte Notwendigkeit, plötzlich nicht mehr für Wenige und Auserlesene, sondern für das Volk in seiner Gesamtheit zu schaffen, viel mehr Mühe machen. Denn wer kennt die sich bildende Geschmacksrichtung und daher bedingte Kunstanschauung?

Es ist ja nun leicht zu meinen, das gewaltsame Zurückgeworfensein ins Primitiv-Naturhafte, vereint mit der seelischen Höherstellung, an der wir kein Recht zu Zweifeln haben, würde eine vereinfachte Kunstmechanik hervorrufen, die ähnlichen Empfindungen folge. Tritt dies wirklich ein, dürften dann vielleicht leere Operetten verschwinden und für deren Verzicht ältere Gesangspossen wieder Anklang finden? Aber damit wäre auch alles Wünschenswerte erreicht und nichts Wesentlich-Anderes gewollt. Ich glaube, der Irrtum, den es zunächst zu beseitigen gilt, liegt in der noch keineswegs reinlich gehandhabten Scheidung von patriotisch effektvollen und wahrhaft künstlerischen Darstellungen des Krieges. Deutsch und nichtdeutsch wird zu trennen sein, auch künftig, alles, was national gezeugt und patriotisch bezweckt wird. Man wird dieses eine Register, dem sicher Dutzende von Komponisten auf Grund von eigenem Erleben oder infolge zeitgenössischer Stimmungsübertragung Ausdruck und Form geben werden, als eine vollwertige Kunstrubrik einreihen müssen. Man wird aber getrennt davon und vor allem später stark unterscheidbar Werke finden, die den Krieg allein als durch blutige Tatsache sich kündende Macht zur Vorlage haben; diese werden (auch in den verwandten Mitteln gleichwohl als Oper oder Symphonie) sich über den nationalen Standpunkt erheben und der ganzen Welt ins Gewissen reden, welch furchtbar Erlebnis dieser europäische Krieg war, mögen ihre letzten Wurzeln auch im deutschen Schützengraben Nahrung gefunden haben.

Ein neues Deutschtum wird geboren und wird Lebend-Neues wirken. Trotzdem werden sich an der kommenden „Eroica" auch Fremde erfreuen können. Denn die Vollendete wird nicht national, nicht international, sie wird die Sprache des Weltgerichtes führen! So ist es müßig, sich heute schon die Köpfe zu zerbrechen, welch deutsches Kunstwunder diesen Krieg als ästhetisches Phänomen ablösen wird. Daß aus der Hand eines d e u t s c h e n Meisters der Welt die künstlerische Schöpfung kund gemacht werden wird, das allein dürfen wir erwarten. Denn der Deutsche ist einzig so individuell heute begabt und für seine Kulturschöpfungen allein hat der Krieg die eminent positive Bedeutung, „daß er die vorhandenen Begabungen tief zurücktauchen läßt in die schöpferischen Quellen des nationalen und persönlichen Geistes" (nach *Max Scheler*, „Der Genius des Krieges und der deutsche Krieg"). Draußen im Schützengraben wird der materialistische Geist, der nie zum Segen der Kunst ward, verschüttet. Dort draußen schafft sich deutsche Jugendkraft die neuen Keime, die bescheiden erst „Liebhaber"-Künste sich nennen, aus denen aber bald der germanische Weltwille der ganzen Erdkugel zum Trotze seine Geistesstruktur kunstvoll formen wird.

Hans Huber: „Die schöne Bellinda".

Uraufführung im Berner Stadttheater am 2. April.



Einige Tage nach der ersten Vorstellung von Volkmar Andreaes „Ratcliff" in der Schweiz, um die sich das Züricher Stadttheater verdient gemacht hatte, wurde am 2. April Hans Hubers romantische Oper „Die schöne Bellinda" im Berner Stadttheater aus der Taufe gehoben; als Patengeschenk bot die bundesstädtische Bühne dem Werk eine prachtvoll ausgestattete, in jeder Beziehung glänzend verlaufene Aufführung. Der Erfolg war ein sehr warmer; er entsprach vollständig dem inneren Werte der Oper, der bedeutend genug ist, um von ihr auch außerhalb der weißroten Grenzpfähle zu sprechen. Die Dichtung ist das Werk Gian Bundis, Redakteurs des „Berner Bund". Er hat uns mit dem Stoffe schon in dem Märchenbuch „Aus dem Engadin", in dem er Sagen und Märchen seiner Heimat erzählt, bekannt gemacht. Die Handlung der dreiaktigen Oper ist die: Enzio, ein junger Ritter, bricht seiner Braut, der schönen Bellinda, die Treue; zur Strafe wird er in ein Ungeheuer verwandelt. In dieser Schreckgestalt muß er der Jungfrau warten, die ihm Liebe entgegenbringt. (Vorspiel in Venedig.) Mit ihrem Vater sucht Bellinda die Bergeinsamkeit ihres Heimatlandes auf; hier im Schweigen der Alpenwelt hofft sie Linderung ihrer Seelenschmerzen zu finden. Zu Beginn des ersten Aktes rüstet sich der Vater zu einem Gange ins Tal. Bellinda wünscht von ihm als Gruß des Frühlings eine Rose: „Ihr Duft soll wieder ins Herz mir dringen." — Der Vater verliert in schwerem Schneesturm den Heimweg und gerät in das Schloß des Ungeheuers, von dessen Dasein weder er noch Bellinda eine Ahnung haben; hier wird er auf das sorglichste verpflegt. Der Schloßherr bleibt unsichtbar. Am Morgen, wie er sich anschickt, den sonderbaren, von Narren bedienten, phantastischen Palast zu verlassen, befindet er sich mit einem Male in einem wundervollen Rosenpark; verschwunden ist der winterliche Wald. Alphonso, dies ist der Name des Vaters, bricht eine Rose ab. Donnerschlag! Vor ihm steht in greller Beleuchtung mit zorniger Gebärde das Ungeheuer. Der Undankbare hat sein Leben verwirkt. Als nun Alphonso entschuldigend sagt, er habe die Blume seiner Tochter bringen wollen, verlangt die Ungestalt die Jungfrau zu sich auf das Schloß; kommt sie innert zehn Tagen, so soll der Vater das Leben behalten. Um ihn zu retten, begibt sich Bellinda in den Zauberpalast. Hier wird sie wie eine Königin gehalten. An das Grauenhafte seiner Erscheinung gewöhnt sie sich um so leichter, als sich das Ungetüm gutherzig zeigt. — Als aber die Mißgestalt ihre Hand zum ehelichen Bunde erfleht, erfaßt Bellinda Entsetzen. Unmöglich! Doch verspricht sie, ihn, den Gramvollen, nie zu verlassen. Nur den Vater, den sie in einem Zauberspiegel daheim, im Berghaus, von Sehnsucht nach ihr, von Herzeleid schwer erkrankt sieht, möchte sie zu pflegen gehen; sie erlangt die Freiheit für zehn Tage. Doch am elften Tage weilt Bellinda immer noch beim Vater. Nun sieht sie aber von da aus, wieder durch den Spiegel (der es ermöglicht, ohne Verwandlung von Bellindas Saal im Palast aus die Doppelhandlung zu verfolgen), den armen Schloßherrn, von dem sie nur Gutes erfahren, in Verzweiflung und Sterbensnot. Durch Zauberspruch wünscht sie sich wieder zu ihrem armen gütigen Herrn. Sie wirft sich über den bald Leblosen: „Hörst du mich Treuer? Ich bringe dir Leben, ich bringe dir Liebe. Ich will dir folgen als treues Weib." Heftiger Donnerschlag! Vor Bellinda kniet Enzio in seiner früheren Gestalt. Das Narrenschloß ist verschwunden; an seiner Stelle dehnt sich ein Rosenpark und weite Landschaft aus. Jubelgesänge des glücklichen Paares und der Jungfrauen und Jünglinge, die in böser Verwünschung Närrinnen und Narren geworden waren, jetzt auch erlöst sind, durchschwingen die lichttrunkene Frühlingsluft. — Die Oper wird durch einen Prolog eingeleitet. Ein elbisches Wesen tritt vor die Gardine und ladet uns ein, den Steg zu beschreiten, „der zwischen Geist- und Menschenreich sich spannt". — Zu dieser Dichtung, die reich ist an poetisch Schönem, hat Hans Huber eine phantasievolle Musik voll feiner Grazie und köstlicher Laune erfunden. Diese Komposition trägt in der sprühenden, glitzenden, schönfarbigen Instrumentation ein ganz eigenartiges Gepräge. Selten findet man einen Wagner-Anklang, nirgends etwas, das an Richard Strauß erinnert. Eher neigen sich Teile, in denen herzliche Empfindungen aufquellen, etwas Brahmsscher Lyrik zu. Doch hat sich Hans Huber auch da seine Selbständigkeit gewahrt. Am originellsten ist seine Musik in der Schilderung des Narrenschlosses. Die kapriziösen Tonspielereien in der Charakteristik des Scaramuccio, der in Gestalt eines Narren das Gewissen Enzios beständig aufpeitscht, ihm voll Spott und Hohn vorhält, wie wenig Aussicht auf eine Erlösung vorhanden ist, und so das Leid und die Reue des Ungeheuers am tiefsten trifft, kehren leitmotivartig wieder und verleihen der Gesamtkomposition die hervorstechende Physiognomie, das be-

sondere klangliche Merkmal. Das spöttelt und stichelt, springt in tollen Stakkato-Tonfiguren daher, daß man vom Temperament, mit dem Hans Huber diese phantastischen Partien komponierte, förmlich ergriffen wird. Noch ein zweites Tonsymbol kehrt in der Filigranarbeit dieser geistsprühenden, phantasievollen Musik wieder: das in Quinten- und Quartenintervallen aus geheimnisvollem Tremolo-Untergrunde auf und nieder zuckende Motiv des Zauberspruches. Dieser Tongedanke hat allerdings nicht eigentlich leitthematische Bedeutung; er gibt der immer gleich sich bleibenden Zauberformel dramatisch stark ausgeprägten klanglichen Ausdruck. Die Musik der „Bellinda" offenbart beim ersten Anhören nur einen Teil ihres Schönheitsreichtumes, da ihre künstlerische Sonderart hauptsächlich in der feinen Detailarbeit liegt; die Gesangstimmen sind im allgemeinen nicht besonders dankbar. Immerhin wäre eine Reihe von Stellen anzuführen, die die Stimmen vorteilhaft zur Geltung bringen und gesanglich-melodisch sehr warm wirken. Zu strahlender Pracht wird der Schlußgesang des Paares unter Einmischung des Solistenensembles und des Chores gesteigert. Da ist die große Linie, nach der man verlangt hatte, gefunden. Zu größerer melodischer Entfaltung, welche die Opernmusik nun einmal benötigt, zeigten sich vorher schon öfters Ansätze. — Das Werk hat trotz seines symphonischen Charakters nichts Erklügeltes an sich; vieles scheint vielmehr in der Musik wie nur so aus dem Aermel geschüttelt, oder hingeworfen, was bei näherem Zusehen doch die Sorgfalt der Kompositionsarbeit nicht verkennen läßt. Ein sehr interessantes, sehr schönes Werk!

Die Aufführung war mit großem Ernste und mit voller Hingebung aller Kräfte (musikalische Leitung: Dr. Albert Nef; Inszenierung: Joseph Passy-Cornet; Bellinda: Olga Blomé; Enzio: Rudolf Jung; Scaramuccio: Wilhelm Lehnert) vorbereitet worden und sie geriet, wie schon eingangs gesagt, auf der ganzen Linie ausgezeichnet. Komponist und Librettist wurden mit den Hauptdarstellern, dem Kapellmeister, Regisseur und dem Direktor Albert Kehm, der unserem Theater einen großen künstlerischen Aufschwung gegeben hat, mehrmals hervorgerufen. **H. W.**

Magdeburger Musikbrief.

Die Hauptanziehungspunkte unseres musikalischen Lebens bildeten wiederum die acht Symphoniekonzerte unseres städtischen Orchesters und die Kaufmännischen Vereinskonzerte. Durch das Ableben unserer beiden ersten Kapellmeister Josef Göllrich und Prof. Krug-Waldsee war es in dieser Saison die Sorge unserer Konzertleitung, einen der verantwortungsreichen Aufgabe gewachsenen Dirigenten zu finden. Dies scheint vollkommen durch die Gewinnung von Dr. *Rabl* aus Mannheim gelungen zu sein. Er führte sich mit der Vierten Symphonie Beethovens und einer vorzüglichen Tristan-Aufführung vorteilhaft ein. Was ich an ihm bis jetzt am meisten schätzen gelernt habe, ist vor allem seine individuelle Auffassung jedes einzelnen Komponisten, die saubere filigranartige Ausarbeitung der Werke und in jedem Satz die Beibehaltung des sogen. großen einheitlichen Zuges. Namentlich in der Wagnerschen und Beethovenschen Kunst fühlt er sich heimisch. Von den acht Symphoniekonzerten haben bis jetzt sieben stattgefunden. In ihnen erfreute *Elena Gerhardt* mit Liedern von Beethoven und Brahms. So oft diese bescheidene Künstlerin bei uns gewesen ist, hat sie sich der größten Sympathie unseres etwas verwöhnten Publikums erfreuen können, ähnlich erging es *Kläre Dux*, die mit der Arie der Gräfin aus „Figaro" und mit Liedern von Schumann einen vollen Erfolg zu verzeichnen hatte. *Joseph Schwarz* sang mit hinreißendem Temperament die Szene und Arie des Renata aus dem „Maskenball" und mit weiser Zurückhaltung seiner gewaltigen Stimmmittel Lieder von Wolf und Strauß. Mit *Heinrich Knote* (München) erzielte man wie immer ein ausverkauftes Haus. *Franz von Vecsey*, das technische Phänomen, spielte das wundervolle D dur-Konzert von Brahms und ließ seine eminente Technik nur als Mittel zum Zweck erscheinen. Einen ausgezeichneten Cellisten lernten wir in Prof. *Wille*, dem Konzertmeister des Dresdener Hoforchesters, kennen; er wartete mit dem a moll-Konzert von Schumann und einzelnen Solostücken von Schubert und Schumann auf. An Symphonien hatten wir in diesen Konzerten außer Beethovens Dritter und Vierter: Schumanns Zweite, Schuberts h moll (Unvollendete), Mozarts Jupiter und Tschaikowskys Pathétique. Von Richard Strauß, dem hier Vielbegehrten, hörten wir den „Don Juan" und „Tod und Verklärung". An Neueinstudierungen: als Erinnerung an unseren früheren Leiter, Krug-Waldsees Tondichtung op. 4: „Des Meeres und der Liebe Wellen", ein farbenprächtiges Werk, auf das ich ganz besonders die Herren Dirigenten hinweisen möchte, Liszts nächtlichen Zug und Tanz in der Dorfschänke und das dem Berliner Generalmusikdirektor alle Ehre machende Stimmungsbild „Waldwanderung" von Leo Blech. Soweit die Stadttheaterkonzerte; jedoch möchte ich noch eines Sonderkonzertes gedenken, welches außer Abonnement stattfand und eine Aufführung der Neunten Symphonie Beethovens unter Mitwirkung des hiesigen Krug-Waldsee-Damensingchors und des Lehrergesangvereins brachte. Für das Soloquartett waren hiesige Kräfte engagiert worden, die sich wie sämtliche Mitwirkende ihrer schwierigen Aufgabe mit Hingabe und großer Begeisterung entledigten.

Der Kaufmännische Verein hatte seine Konzerte in diesem Winter etwas eingeschränkt und nicht, wie in früheren Jahren, unser städtisches Orchester zur Mitwirkung herangezogen. Prof. *Artur Nikisch* ist mit dem Berliner Philharmonischen Orchester dreimal verpflichtet worden. Zwei von diesen Konzerten haben bereits stattgefunden. Man möchte Nikisch mit einem Zauberer vergleichen, dessen Taktstock eine magische Kraft auf alle Mitwirkenden ausübt. Er ist vielleicht der Dirigent, der sich zurzeit der größten Popularität zu erfreuen hat und dem es ermöglicht ist, ein gewisses Fluidum von dem Orchester auf das Publikum zu übertragen. Eine Kunst, wie die seine, vermag entschieden mit fortzureißen, da eine absolute Reinheit und Schönheit des Stils vorherrscht. Paart sich hiermit nun noch ein durch sein Virtuosentum und die Klangschönheit seiner Instrumente frappierendes Orchester, so ist der Sieg unbestreitbar. Ob Brahms, Bruckner, Beethoven, Wagner gespielt wird, jedes Werk erblüht unter den Händen dieses Meisters zu etwas Ueberirdischem und daher ist es nicht verwunderlich, daß diese Konzerte die Glanzpunkte unserer Saison bildeten. Geboten wurden in denselben die c moll-Symphonie von Brahms, Händels Konzert für Streichinstrumente, Vierte Symphonie von Schumann, eine Bruckner-Symphonie und die Vorspiele zum „Freischütz" und „Meistersinger". Von den Solistenkonzerten möchte ich nur einige besonders bedeutungsvolle erwähnen. Unter den Klavierspielern sei vor allen Dingen des seit mehreren Jahren hier sehr beliebten *Konrad Ansorge* gedacht, der sich nicht scheut, gleich drei Klavier-Abende nacheinander zu veranstalten (ein Wagnis für Magdeburg!). Zwei Konzerte haben bereits stattgefunden. Ansorge wird hier am meisten als Beethoven-Spieler geschätzt und zog auch dieses Mal die Zuhörer mit der Wiedergabe der Sonate op. 111 in seinen Bann. Sonst beehrten uns noch der 16jährige hochtalentierte *Weißgerber* (Berlin), der bis jetzt glücklicherweise noch nichts von äußerlichen Virtuosenmanieren besitzt. Er spielte u. a. das g moll-Violinkonzert von Bruch und Mozarts Es dur. Von Gesangssolisten seien besonders die Kammersängerin *Boehm van Endert*, die uns schon in einem Stadttheaterkonzert erfreut hatte, *Leonore Wallner* und *Walter Soomer* mit Balladen von Löwe usw. erwähnt. Prof. *Heinrich Grünfeld*, der Berliner Cellist, wirkte in dem Konzert der Boehm van Endert solistisch mit und verschaffte sich auch hier viele Freunde. Zuletzt will ich noch eines Abends des Kammersängers *Heinrich Hensel* gedenken, welcher der hiesigen großen Wagner-Gemeinde neue Anhänger zuführte. Der hiesige *Tonkünstlerverein* hatte in diesem Winter ebenfalls seine Streichquartettabende wieder aufgenommen und erfreute sich mehrerer ausverkaufter Häuser. Größere Kirchen-Konzerte veranstalteten der Berliner Schloß- und Domchor unter Prof. Rüdels Leitung und das Leipziger Soloquartett für Kirchengesang.

Das Stadttheater steht trotz der Kriegsverhältnisse augenblicklich auf einem Höhenpunkt, den wir nur einmal, vor ungefähr sechs Jahren, unter der Direktion Cabisius erreicht hatten. Unter dieser Leitung blühte es seinerzeit auf und man sah freudigen Mutes einer hohen künstlerischen Weiterentwicklung entgegen, bis der plötzliche Tod des Direktors einen künstlerischen Rückgang der Bühne bewirkte. Wir haben seit dieser Zeit schon zweimaligen Direktorenwechsel gehabt und erst dem jetzigen Leiter unseres vornehmsten Kunstinstituts, Direktor *Vogeler*, ist es mit vieler Mühe gelungen, die künstlerischen Verhältnisse zu heben. In diesem Winter haben wir nur eine Uraufführung erlebt und zwar handelt es sich um ein Werk des hiesigen Kapellmeisters Albert Mattausch, welches „Liebesleutchen oder die Waschleine" betitelt ist. Auf Einzelheiten des musikalisch vollständig verfehlten Werkes einzugehen, möchte ich mir ersparen. Es genügt hier wohl die Erwähnung, daß das Werk nur eine einmalige Aufführung erlebte. Von Neueinstudierungen seien besonders die Opern: Königskinder, der Ring, König für einen Tag, Tiefland, Tristan und fast alle Verdi-Opern (Aida, Traviata, Maskenball, Rigoletto, Troubadour) erwähnt. An Gästen ragten besonders *Helene Forti* als Isolde, *Hedwig Francillo-Kaufmann* als Leonore im „Troubadour", *Artot de Padilla* als „Mignon", Kammersänger *Plaschke v. d. Osten* als „Fliegender Holländer"

(Eva Plaschke v. d. Osten war leider erkrankt), *Jadlowker* als Rhadames in „Aida“, *Joseph Schwarz* (Rigoletto, Maskenball) und *Dawison* im „Lohengrin“ hervor.

Man darf also getrost behaupten, daß eine Beeinträchtigung des Magdeburger Kunstlebens während des Krieges nicht eingetreten ist, sondern daß auch dieser Winter in musikalischer Hinsicht einen vollen Erfolg erzielt hat. **Gerh. Dorschfeldt.**

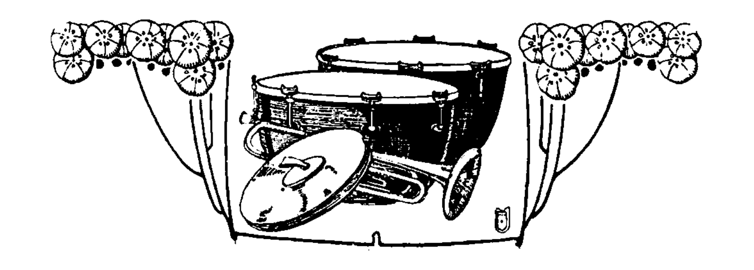
Das Musikleben in Düsseldorf.

Auch in ihrem weiteren Verlauf zeitigte die öffentliche Musikpflege künstlerische Erlebnisse, die selbst fernerstehende Kunstfreunde interessieren dürften, vermittelte sie doch die Bekanntschaft mit Talenten, die auf weitere Beachtung Anspruch erheben können. Ganz hervorragend war zunächst *Karl Panzners* Ausdeutung und Vorführung der Alpensymphonie von R. Strauß. Dem Werke voran stellte der Dirigent des städtischen Musikvereins Smetanas symphonische Dichtung Ultava. Wollte er damit andeuten, daß Naturschilderungen auch mit den allgemein gebräuchlichen Tonwerkzeugen und Klangmitteln — selbst heute noch und trotz der von Strauß angewendeten, aber keineswegs widerspruchslos anerkannten Lärminstrumente einen tiefen, nachhaltigen Eindruck hinterlassen — wenn sie eine genügende Wiedergabe finden? Solistin des Abends war *Ella Bartsch-Jonas*, Gegenstand ihrer Darbietung Griegs Klavierkonzert, frisch und gesund angefaßt. Von neuer Kunst gelangten in den folgenden großen Orchesterkonzerten Panzners zum Wort zunächst Max Regers Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart für Orchester, ein Werk, das nicht durch reiche Erfindung, um so mehr aber durch glänzende satztechnische Arbeit, klare, durchsichtige und gewählte Instrumentierung fesselt und in einer prächtig aufgebauten Schlußfuge seinen Höhepunkt erreicht, ferner Georg Schumanns Variationen und Fuge über ein Thema von Bach, Regers Schöpfung in Form und Gediegenheit der Arbeit wesensverwandt, jedoch noch kühler in Ausdruck und Stimmung, akademisch fein erfunden und stellenweise reizvolle Klangmischungen aufweisend. Der Urheber führte die Neuheit selbst vor und spielte außerdem Bachs d moll-Konzert für Klavier mit Streichorchester (jedoch leider in gar zu trockener, lebloser Auffassung). Endlich hörten wir „Heldenklage“, Tondichtung für großes Orchester von W. Maucke, eine durch Geschlossenheit der Stimmung und gute Klangfarbenwahl wirkende Trauermusik. Als berufene Vertreterin des Bruchschen (ersten) Violinkonzertes zeigte sich an demselben Abend *Elvira Schmuckler* mit ihrer ausgefeilten Technik, ihrem großen Ton und reifen Musikverstehen. In der Gesellschaft der Musikfreunde musizierten *Emmy Pott*, eine vielversprechende, gutgeschulte Sängerin, *Jenny Kitzig*, ein Violintalent, *Lene Weiler*, eine gutentwickelte Pianistin. Sie dürften noch von sich hören lassen. Ebenso erfreulich war die Bekanntschaft mit *Emma Klein*, die sich mit neuen Klavierstücken von Reger und Sträßer vorteilhaft einführte, mit *Edgar Wollgandt* und *Bruno Eisner*, zwei reifen Künstlern, welche Violin-Klaviersonaten von Bach (f moll), Beethoven (A dur) und Brahms (G dur) vollendet boten. An einem eigenen Abend stellte sich *Rudolf Weinmann* vor. Ein Geiger der Sittschen und Marteauschen Schule mit großem Tone, ungewöhnlicher Technik und gutem Kunstgeschmacke. Mit der bekannten Kammersängerin *Anna Erler-Schnaudt* konzertierte *Helene Zimmermann* und zeigte sich beim Vortrag des Orgelkonzertes in d moll von Bach (in Stradals Bearbeitung für Klavier) auch höheren Kunstaufgaben gewachsen. *Elly Ney* aber wußte unter Mitwirkung ihres Gatten *W. van Hoogstraten* an zwei weiteren Abenden ihre große Zuhörergemeinde wieder zu begeistern. Weitere Darbietungen im Konzertsaale hielten sich mit wenigen Ausnahmen auf künstlerischer Höhe, ohne infolge der Landläufigkeit der Vortragsfolgen an dieser Stelle eine besondere Erwähnung zu rechtfertigen.

In der städtischen Oper, die sich nach wie vor der regen Beteiligung des Publikums erfreut, gab es eine gelungene Vorführung des Wildschütz von Lortzing (unter *Tanners* musikalischer Leitung), eine sehr stimmungsvolle Neueinstudierung von Mozarts Entführung, mit welcher der junge Kapellmeister *Karl Alwin* aufs neue seine Begabung bekundete, und eine temperamentvolle Erstaufführung der Carmen, in welcher die Kammersängerin *Elisabeth Boehm van Endert* anläßlich ihrer erstmaligen, fesselnden, in Erscheinung, Spiel und Gesang gleich bedeutenden Gestaltung der Titelrolle von dem ausverkauften Hause überaus begeistert aufgenommen wurde. Die musikalische Leitung hatte unser unübertrefflicher *Alfred Fröhlich*. Endlich grub man Adams zu Unrecht vernachlässigte Oper „König für einen Tag“ wieder aus und zwar mit vollem Erfolg. *Karl Alwin* belebte die Instrumentalpartie in feinsinnigster Weise, die Besetzung war glänzend. **A. Eccarius-Sieber.**



Kiel. *(Opern und Konzerte.)* „Sie verstehen nicht zu wirtschaften,“ sagte mir unser Theaterdirektor Alving und meinte damit nicht etwa mich, sondern sie, die anderen Direktoren, die es nicht verstehen, ein Theater auch finanziell das seinige leisten zu lassen. „Wir geben alles, was anderswo gegeben wird, und das Publikum füllt unser Haus. Ob das Theater nun gut ist, das weiß ich nicht.“ — Und das soll ich nun natürlich wissen. Zahllose Gäste haben ihr Licht leuchten lassen: die Herren Jadlowsky, Slezak, Zador, die Damen Stünzner, Hallama, Eastow und viele andere. Ich aber habe nicht die Pflicht, über die gute Besetzung der Berliner, Dresdener und Hamburger Opern zu berichten. Dagegen macht es mir Freude, von guten Vorstellungen zu erzählen, welche die Kieler Oper aus eigener Kraft geliefert hat. Ich hörte die Gärtnerin aus Liebe, den Fidelio, den Freischütz, Hoffmanns Erzählungen und die Mona Lisa und notiere: Herr Paul Maier war gut als Florestan und als Max, die Herren Pancho Kochen und Gerhard Witting erwiesen sich als tüchtige Mozart-Sänger in den Rollen des Grafen Belfiore und des Don Anchiso. Frau Ludewigs-Korte sang und spielte den Fidelio und die Agathe mit gutem Erfolge, und die Damen Melie Prem und Elisabeth Scheffler zeigten sich, wo sie konnten, als niedliche und gewandte Soubretten. Frau Lorentz-Höllischer hatte Gelegenheit, ihr glänzendes Stimmaterial als Mona Lisa zu entfalten und Herr Joseph Heller war ihr besonders im Spiel ein guter Partner als Francesco. Für Wagnersche Werke scheint aber das hiesige Opernpersonal nicht auszureichen. Nicht als ob wir sie hier nicht zu hören bekämen. Im Gegenteil, vom Fliegenden Holländer bis zum Tristan sind sie alle aufgeführt, aber fast durchweg mit fremden Kräften in den Hauptrollen. Doch muß anerkannt werden, daß unser Orchester jeder Anforderung gewachsen ist, und wenn unsere Sänger und Sängerinnen einmal mehr als eine Saison beieinander blieben und unter Herrn v. Panders sorgsamer und temperamentvoller Leitung solch ein Musikdrama gründlich studierten und in zahlreichen Proben vorbereiteten, so würden sie eine gleichmäßigere und darum künstlerisch höher stehende Aufführung herausbringen, als die jetzigen Einzeldarbietungen auswärtiger Größen sind, für die unsere Kräfte nur mehr oder weniger bedeutungslose Folie bilden. — Von Konzerten ist in erster Linie zu nennen der Reger-Abend des Vereins der Musikfreunde. Aufgeführt wurden die Hiller-Variationen und die Vaterländische Ouvertüre mit Reger als Dirigent und das Bachsche d moll-Konzert mit Orchesterbegleitung mit Reger am Klavier. Reger hat es sich wohl in erster Linie selbst zuzuschreiben, wenn das Konzert nicht so ausfiel, als wie es gedacht war. Mit mehr Interesse für die Sache gab uns Herr Musikdirektor Johannsen einen reinen Bach-Abend. Zwei Kantaten, „Alles nur nach Gottes Willen“ und „Eine feste Burg“, wurden gut, wenn auch ein wenig trocken, gesungen. Der Kieler a cappella-Chor ist der einzige Verein — mit dem Lehrergesangverein —, der auch während des Krieges noch leistungsfähig geblieben ist. Als Solisten wirkten Kammersänger Kalweit (Tenor) und Frl. Hedwig Steltzer (Alt) aus Berlin, neben denen Herr Dr. Fritz Ahl von hier, ein begabter Dilettant, einen schweren Stand hatte, den er aber mit Ehren behauptete. Eine junge Anfängerin, Frl. Erika Besserer aus Finnland, spielte das Violinkonzert in E dur und das Largo aus der f moll-Sonate für Violine und Orgel, beides mit anerkennungswerter Ruhe und großem schönen Ton. Das Soloquartett unseres Orchesters hatte sich mit Edmund Schmidt aus Hamburg verbündet, um die gesamte Klavier-Kammermusik von Brahms uns im Zusammenhang vorzuführen. Leider litten die Konzerte stark unter einer Indisposition des Klavierspielers, die wohl auch die Ursache war für die vorzeitige Unterbrechung des verdienstvollen Unternehmens. Nur durch diese Indisposition ist es wohl zu erklären, wenn Herr Schmidt jegliches Gefühl dafür verlor, daß neben ihm auch die Streichinstrumente einige Bedeutung hatten. Prof. *Bessell*.





— *Eugen Sandow*, der vortreffliche Violoncellist, feierte sein fünfzigjähriges Künstlerjubiläum.

— Der preuß. Kammermusiker und bekannte Geiger *Richard Hagemeister* feierte dieser Tage seinen siebzigsten Geburtstag.

— *Johannes Doebber* in Berlin ist am 28. März fünfzig Jahre alt geworden.

— Prof. Dr. *Artur v. Oettingen*, der ausgezeichnete Physiker in Leipzig, hat am 16. März seinen achtzigsten Geburtstag gefeiert. Sein „Harmoniesystem idealer Entwicklung" (2. A. 1913) hat dem Dualismus der harmonischen Auffassung eine wissenschaftliche Grundlage gegeben. Der Gelehrte ist mit der Konstruktion eines Instrumentes beschäftigt, das ermöglichen soll, mit vollkommener akustischer Reinheit zu spielen.

— Geheimrat Dr. *Karl Zeisz*, dessen hervorragendes Wirken an dem Dresdener Hoftheater eine Stätte geschaffen hat, der man in Wahrheit kulturelle Bedeutung beilegen kann, geht als Generalintendant der städtischen Bühnen nach Frankfurt. Zeisz wurde 1871 in Meiningen geboren. Seine neue Tätigkeit soll im Herbst dieses Jahres beginnen.

— *Max Fiedler*, der bekannte Berliner Orchesterdirigent, ist als Nachfolger von Hermann Abendroth zum städtischen Musikdirektor in Essen gewählt worden.

— Dr. *Walter Rabl* in Magdeburg wurde von der Stadtverwaltung für weitere drei Jahre als städtischer Kapellmeister verpflichtet.

— Hofkapellmeister *Viktor W. Schwarz* vom Hoftheater in Mannheim wurde als erster Theaterkapellmeister und Leiter der Symphoniekonzerte des städtischen Orchesters in *Danzig* verpflichtet.

— *Karl Aagaard-Oestvig*, der glänzend begabte junge Heldentenor der Stuttgarter Hofbühne, wurde von 1920 ab auf sechs Jahre für die Wiener Hofoper verpflichtet.

— *Karl Wenkhaus* geht ans Hoftheater nach Kassel.

— *Ellen Gulbranson* hat nach fünfundzwanzigjähriger Tätigkeit ihren Abschied von der Bühne genommen. Die Künstlerin wird in Christiania ihren Wohnsitz nehmen.

— Frau *Hofmann-Onegin* von der Stuttgarter Hofoper ist die mecklenburgische Große Goldene Medaille verliehen worden.

— *Erna Denera* wurde der mecklenburgische Hausorden erster Klasse in Gold für Kunst und Wissenschaft verliehen.

— *Karl Maria Artz* erhielt das österreichische Ehrenzeichen vom Roten Kreuz, Prof. *Rüdel*, der Dirigent des Berliner Domchors, das Anhalter Ritterkreuz erster Klasse, Hofkapellmeister *E. Böhe* (Oldenburg) die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

— *Theodor Lattermann* ist anhaltischer Kammersänger geworden.

— *Wilhelm Maukes* Oper „Fanfreluche" ist textlich neu bearbeitet worden und wird als „Das Hündchen der Herzogin" wieder in den Spielplan der Münchener Hofoper aufgenommen werden.

— *Adolf Wallnöfer* hat ein großes Werk *„Eine Weltgottesfeier"* nach Worten heiliger Schriften und Dichter geschaffen. Es hat sieben Abteilungen: 1. Moses, 2. Veda, 3. Konfucius, 4. Christus, 5. Koran, 6. Luther, 7. Goethe und als Schluß Davidsche Sätze. Es ist durchaus polyphon, für Soli, Chor, Orchester und Orgel gehalten. Der Klavierauszug erscheint im kommenden Sommer.

— *Gustav Schützendorf* hat in München einen *Pfitzner-Liederabend* gegeben, der viele selten gehörte Werke des Meisters bot.

— Dr. *Karl Weinmann*, der ausgezeichnete Kirchenmusik-Historiker in Regensburg, arbeitet an einer Palestrina-Biographie. Ein Resultat dieser Arbeit, deren Vollendung wir mit Spannung entgegensehen, wird in einem Separatabdrucke der „Musica sacra" (1915, Fr. Pustet, Regensburg) mitgeteilt, der Geburtstag Palestrinas, den Weinmann auf Grund sorgfältiger Untersuchungen zwischen den 2. Februar 1625 und den 2. Februar des folgenden Jahres setzt. Wahrscheinlich falle der Tag noch ins Jahr 1625.

— *Franz Schreker*, dessen Renaissance-Oper *„Die Gezeichneten"* als erste Novität des Königlichen Hoftheaters in München im Herbst zur Uraufführung gelangt, hat vor kurzem eine Neubearbeitung seiner Oper *„Das Spielwerk"* beendet und arbeitet gegenwärtig an einer vieraktigen Oper *„Der Schatzgräber"*, deren Dichtung ebenfalls von ihm herrührt.

— *Hans Koessler* hat ein vaterländisches Chorwerk „Dem Vaterlande" für Chor, Bariton und Orchester vollendet.

— Eine neue Streichquartett-Vereinigung ist in Darmstadt begründet worden; ihre Mitglieder sind die Hofmusiker *Adolf Schiering*, Hofkonzertmeister, *Oskar Scheidhauer*, *Rudolf Sprenger* und *Hugo Andreae*.

— In den von der Stadt *Saarbrücken* veranstalteten Vortragsabenden über „Das neunzehnte Jahrhundert in seiner Bedeutung für Deutschlands politische, geistige und künstlerische Entwicklung" wurde die Musikgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts von dem Direktor des Konservatoriums Dr. *Ferd. Krome* in zweiundzwanzig Vorträgen mit erläuternden Beispielen am Klavier behandelt.

— Der *Verein zur Pflege alter Musik* in München denkt nach dem Friedensschluß seine Tätigkeit wieder aufzunehmen.

— *Leoncavallo* hat, wie es heißt, eine „Befreiungsoper" geschrieben, deren Held der jugendliche Garibaldianer Goffredo Mameli aus Genua ist.

Zum Gedächtnis unserer Toten.

— Prof. *Bernhard Irrgang* ist am 8. April in Berlin gestorben. Er stammte aus Zduni bei Krotoschin, wo er am 23. Juli 1869 geboren wurde. Nach durchlaufener Gymnasialzeit wurde er Schüler des Königl. Instituts für Kirchenmusik in Berlin, um darauf seine Studien bei Martin Blumner zu beenden. Irrgang war vier Jahre lang Organist an der Spandauer Garnisonkirche und siedelte 1894 nach Berlin über, wo er zuerst an der Heiligen-Kreuzkirche, von 1905 ab an der Marienkirche und zuletzt an der Hof- und Domkirche tätig war. Seit 1897 versah er auch den Dienst als Organist des Philharmonischen Orchesters und wirkte als Lehrer am Sternschen Konservatorium. Ein ernster, tüchtiger und bescheidener Mensch und ein vortrefflicher, denkender und selbständiger Musiker, der sich insbesondere um die Bach-Pflege Verdienste erworben hat, wird B. Irrgang in der Erinnerung seiner zahlreichen Schüler weiter leben. (Siehe das Bild S. 229.)

— Gestorben sind: in Altona der Königl. Sächsische Hofopernsänger *Wilh. Jost* (67 Jahre alt), in Berlin der Musiklehrer *Theodor Elsner*, in Köthen Musikdirektor Prof. *Rud. Haase*, Begründer des Köthener Bach-Vereins, in Zürich Musikdirektor und Organist *Joseph Lampart*, in Newhaven (New York) *Ludwig M. Soltau* aus Hamburg.

— In Frankfurt a. O. ist der Hoforgelbaumeister *Wilhelm Sauer* im 86. Lebensjahre gestorben. Er hat 1100 Orgeln gebaut und wurde vielfach mit Orden und Ehrenzeichen bedacht.

— *Enrique Granados*, der beim Untergange der „Sussex" ums Leben gekommen sein soll, war 48 Jahre alt und stammte aus Lerida. Er hatte seine musikalischen Studien in Barcelona begonnen. Später ging er nach Paris, wo er unter Bériot seine pianistische Bildung vollendete. Seine ersten Werke, die „Spanischen Tänze" und die „Poetischen Walzer" datieren von 1890. Im Jahre 1893 gelangte seine Oper „Miel de la Alcarria" zur Aufführung; ihr folgte im Jahre 1898 die Oper „Maria del Carmen". Nachdem er dann noch für das Theater mehrere Partituren, und für den Konzertsaal das symphonische Gedicht „Dante" geschrieben hatte, bereicherte er die Klaviermusik durch eine Anzahl zartpoetischer Werke, deren bester Interpret er selbst war. Er war der Gründer und Leiter der nach ihm benannten *Musikakademie* in *Barcelona*. Wenige Wochen vor dem Ausbruch des Krieges verlieh ihm die französische Regierung das Kreuz der Ehrenlegion. Auf der Rückkehr von New York, wo er der Aufführung seiner letzten Oper „Goyescas" beigewohnt hatte, soll er nun den Tod gefunden haben. Sein Verschwinden hat in Spanien große Aufregung hervorgerufen. *(Frankf. Ztg.)*

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— Zu des Euripides „Alkestis", die Hugo v. Hofmannsthal — na ja — bearbeitet hat, hat *Hermann Zilcher* eine Begleitmusik geschrieben. „Alkestis" kam in der neuen Form in *München* (Kammerspiele, 14. April) zur Aufführung und weckte bei dem einen und anderen Hörer Sehnsucht nach Gluck-Calzabigis vergessener Oper.

— In Monte Carlo kam die Christus-Oper „Passion" von Jules Méry und Paul de Choudens, Musik von *Albert Dupuis*, zur ersten Aufführung. Jesus selbst ist der Mittelpunkt der Oper und erscheint als Sänger auf der Bühne. Ueber den Geschmack ist nicht zu streiten. Beruft sich die französische Kritik auf den Parsifal, um einen Erklärungs- und Entschuldigungsgrund zu finden, so ist diese Bezugnahme töricht und zeigt nur, daß die Franzosen Wagners Werk nicht kennen: Parsifal ist nicht Christus. Die Musik wird gerühmt; der Komponist soll in Wagners Bahnen wandeln. Und wird nicht in Acht und Bann getan?

— Im letzten, unter der Leitung Dr. P. Raabes stehenden Hoftheaterkonzert in Weimar fand die Uraufführung einer Symphonie *Willy v. Möllendorfs* starken Beifall.

— Das Philharmonische Orchester in *Nürnberg* brachte die symphonische Dichtung *Lucifer* von *A. Albert Noelte* (München) unter der temperamentvollen Leitung von Wilh. Bruch zum durchschlagenden Erfolge.

— Der dritte, Münchener Komponisten eingeräumte *Kammerkunstabend* brachte das Klaviertrio op. 30 von *August Reuß* und ein Streichquartett von *Heinr. Kaminski*, der damit zum ersten Male an die Oeffentlichkeit trat. Beide Werke fanden Beachtung.

— Im Hause von Frau Gottfried Schwab in Darmstadt kam eine Sonate für Violoncello und Klavier in fis moll (op. 70) von *Arnold Mendelssohn* zur Uraufführung, ein ungemein geistvolles Werk, in dem sich Stärke der Erfindung, klare Thematik und vollendeter technischer Aufbau die Hand reichen.

— Das neue Streichquartett in C dur von *Julius Kopsch* erzielte bei seiner Uraufführung in *Lübeck* einen starken Erfolg.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Die *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* versendet soeben ihren Geschäftsbericht über das zwölfte Geschäftsjahr der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht (1915). Die Einnahmen sind 1914 infolge des Kriegsjahres stark gesunken und betrugen für 1915 ca. 300 000 M. Davon blieben etwa 215 000 M. zur Verteilung übrig. Außerdem konnten aus der Unterstützungskasse im letzten Jahre über 48 000 M. verteilt werden. Einen großen Teil der Mitteilungen nimmt der Rechtsstreit der Afma gegen eine Anzahl Verleger ein, der bekanntlich aus formalen Gründen zugunsten der Verleger entschieden worden ist. Hoffentlich wird es zum dauernden Frieden zwischen den Parteien kommen, wozu um so mehr Aussicht zu sein scheint, als die Streitaxt teilweise ja schon wieder begraben worden ist. So heißt es, daß die großen Berliner Verleger und auch eine Leipziger Firma ihrerseits den Kampf als beendet erklärt haben.

— Auf der Kriegstagung der *Bühnengenossenschaft* wurde eine Resolution, die die wirtschaftliche Verständigung zwischen Bühnenverein und Bühnengenossenschaft ausspricht, angenommen. Ebenso wurde der Antrag der Konzertierenden Künstler Deutschlands, der die Künstler vor Ausnützung bei Wohltätigkeitsveranstaltungen schützen soll, nach kurzer Debatte zum Beschlusse erhoben.

— *Die Einweihung des neuen Konzertsaales in Baden-Baden.* Prunkvoll, wie dies in einem Weltbad wie Baden-Baden nicht anders zu erwarten ist, gibt sich das Innere des von dem Karlsruher Architekten Baurat Sturzenacker mit einem Aufwand von zweieinhalb Millionen Mark erstellten Kurhausneubaues. Auch die unter Beibehaltung der altvertrauten, klassizistisch anmutenden Kurhausfassade tief in den Kurhauskomplex neu hineingebauten zwei Theater- und Konzertsäle, die durch eine versenkbare Zwischenwand zu einem, 1150 Personen fassenden Raum vereinigt werden können, sind bezüglich ihrer Ausstattung von ihrem Urheber mit viel Sinn für dekorative Wirkung entworfen worden. Man kann sich in diesem, in der Hauptsache auf Braun, Grün und Gold gestimmten Saal eher eine glänzende, heitere, tanzende und plaudernde Abendgesellschaft denken, als ein still in sich versunkenes Publikum, das andächtig den Tönen Bachs und Beethovens lauscht. Für die Akustik scheint der reichlich verwendete Plüsch, mit dem die Logenbrüstungen und sämtliche Sitze überzogen sind, sowie die mit Kork gefütterte Decke nicht besonders günstig, wenigstens erhielt man bei dem zur Weihe des Hauses stattgehabten Konzert den Eindruck, als ließe der Orchesterklang Glanz und Sattheit der Farben vermissen. Die oberhalb der Bühne angebrachte, von der Firma Voit & Söhne in Durlach herrührende Orgel weist 60 klingende, raffiniert abgetönte Register auf. Vorgeführt wurde das Instrument von Generalmusikdirektor Wolfrum aus Heidelberg, der in dem Eröffnungskonzert ein Orgelkonzert von Händel, solange es sich um Händel handelte, höchst stilgerecht interpretierte, bei den etwas patriotisch angehauchten Kadenzen jedoch ins Gegenteil verfiel. Die hervorragendste Leistung des Abends war jedenfalls die gefühlsinnige, jugendwarme und doch die Tradition nicht verletzende Wiedergabe des Beethovenschen Violinkonzertes durch Adolf Busch. Berta Morena zeigte in der „Hallenarie“ und in „Isoldens Liebestod“ ihre hohe Kunst. Das durch Mitglieder der Karlsruher Hofkapelle beträchtlich verstärkte Kurorchester begleitete die Solisten sehr geschmeidig und hinterließ auch mit dem Vortrag einiger Orchesterstücke (Meistersingervorspiel, Hunnenschlacht) unter der gewandten Leitung des städtischen Kapellmeisters Paul Hein einen guten Eindruck. Der Saal war von festlich angeregten Hörern bis auf den letzten Platz besetzt. Der Erbauer des Hauses, sowie die Spitzen der Staats- und Stadtbehörden waren ebenfalls anwesend. *Schweikert.*

— Das *Darmstädter Hoftheater* zahlt seinen Mitgliedern seit dem 1. März wieder die vollen Gagen. Außerdem erhalten die mit niedrigen Bezügen ausgestatteten Mitglieder eine Teuerungszulage. Bravo!

— Seit Anfang April wird den künstlerischen Mitgliedern der Königl. Hofbühnen in *Dresden* wieder das volle Friedensgehalt gezahlt.

— In Berlin fand am 5. April ein *Berliner Komponisten-Tag* statt. Ich zähle fünfzehn Namen von aufgeführten Autoren in der Voranzeige! Da es sich um ein Liebesgaben-Konzert handelt, soll man die „Idee“ dieses Musikmischgerichtes (von Gernsheim bis Paul Lincke ist alles da) nicht weiter bekritteln, sondern hoffen, es werde für die Braven vom Regt. 203 eine ordentliche Summe herausgekommen sein.

— Der Wiener Prof. Dr. *Spitzy* hat den Versuch gemacht, *invalid gewordene Musiker* wieder ihrem Beruf zurückzugeben. Demnächst sollen zum erstenmal Kriegsbeschädigte mit künstlichen Gliedmaßen öffentlich in Wien zu wohltätigen Zwecken konzertieren.

— Dem 35. Jahresberichte des *Mozarteums* (Salzburg 1916) entnehmen wir, daß sich im Vereinsleben tiefgehende Veränderungen vollzogen haben: Geheimrat *Stibral* hat sein Amt als Präsident niedergelegt: die Zeit seiner Amtsführung bedeutet ein goldenes Blatt in der Geschichte des Mozarteums. Ebenso schied aus dem Vorstande der hochverdiente Kassier Kaiserl. Rat *K. Spängler*. Auch Prof. Dr. *E. Müller*, einer der musikalischen Berater, und Direktor *Fr. Schwarzacher* legten ihre Aemter nieder. Aus 16 Konzerten wurden der Kriegsfürsorge ca. 15 000 Kronen zugeführt. Daß Dr. *Eugen Schmitz* sein Amt als Leiter des Konservatoriums verlassen hat, ist allgemein bekannt. „Die allgemeinen schwierigen Verhältnisse nahmen besonders für das Mozarteum drohende Formen an, als es zweifelhaft wurde, ob die Staatssubventionen für den Bau des Mozart-Hauses, sowie für das Konservatorium in Anbetracht der Kriegswirren und der mit denselben verbundenen großen staatlichen Aufwendungen zur Auszahlung gelangen würden. Tatsächlich kam erst in der zweiten Hälfte des Budgetjahres das Mozarteum in den Besitz der beiden Subventionen.“ „Das letzte Jahr war ein Jahr des Kämpfens und Ringens und wie allem und jedem, so hat es auch uns schwere Kämpfe und Sorgen um den Bestand, um die Weiterentwickelung unseres Werkes gebracht. Aber es kann wohl die stolze Hoffnung ausgesprochen werden, daß aus diesem Ringen in düsterer Zeit eine lichtvolle Zukunft erstehen wird, in der auch die zarte Saat der Kunst, von einem starken Volke beschützt, wieder zur strahlenden Blüte keimen wird.“ Ein weiterer Abschnitt bringt den bedeutsamen Archivbericht, ein anderer No. 60 der „Mozartiana“ aus der Feder *J. E. Engls*: er betrifft Mozarts „Wiegenlied“ und Konstanzes Tagebuch. Die aufmerksame Lektüre dieses Aufsatzes ist zu empfehlen. Er schließt mit den Worten (man erinnert sich des Streites um die Echtheit des Wiegenliedes): „Der Komponist des Wiegenliedes ‚Schlafe, mein Prinzchen‘ ist und bleibt nach wie vor niemand anderer als W. A. Mozart, was zu beweisen war.“

— Das *Keller-Steiningersche Musik- und Theaterarchiv* in München ist für den öffentlichen Besuch geschlossen worden, da die Vorbereitungen zur Uebersiedelung nach Berlin getroffen werden müssen.

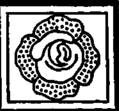
— Nulla dies sine linea — kein Tag ohne Straußenei! Richard Strauß wird krank gemeldet und kann das angesagte Warschauer Konzert nicht leiten. Richard Strauß ist nicht krank, aber unpäßlich. Richard Strauß kann nicht reisen, wird aber in Berlin dirigieren usw. con grazia in infinitum.

— Die *Deutsche Oper in den Niederlanden* hat von der deutschen Regierung die Erlaubnis erhalten, unter Reinboths Leitung Aufführungen des Ringes des Nibelungen auch in Brüssel und Lille zu geben.

— Der Zentralbibliothek in Zürich ist der musikalische Nachlaß von *Hermann Götz* übergeben worden.

— *Eleanor Spencer*, die in Amerika mutig für die große Sache des Deutschtums eingetreten ist, ist nach dem Haag übergesiedelt. Die vortreffliche Pianistin wird demnächst wieder in Deutschland konzertieren.

— In Paris ist eine „Ligue antiallemande pour la défense de la musique française“ gegründet worden, die bekannt gibt: „Wir haben den Bund zum Schutze der französischen Musik gegründet. Alle, die sich für Musik interessieren, müssen sich zusammenschließen, um in Zukunft den Boykott der deutschen und österreichischen musikalischen Schöpfungen mit Erfolg durchführen zu können. Für uns bestehen in Zukunft keine deutschen Ausgaben gegenwärtiger Tondichter, keine Wiener Operetten, keine Kapellmeister, Virtuosen, usw. — Keine deutschen Schüler an französischen Konservatorien. — Freie Bahn für die nationale Musik und den französischen Geschmack. Unser ausschließliches Bestreben muß darauf gerichtet sein, den tatkräftigen Haß gegen unsere Feinde zu schüren. Es werden Bünde errichtet, welche die Erzeugnisse der deutschen und österreichischen Industrie boykottieren, das gleiche muß mit den Kunsterzeugnissen geschehen, deren ökonomische und soziale Rolle deutlich ist. (*Frankf. Ztg.*)

 Roman-Beilage der Neuen Musik-Zeitung 

Schicksal.

Roman von LIZZIE LANDAU.

(Fortsetzung.)



Wann ist denn Ihre nächste Prüfung, Fräulein Weigert?" — „Ende Oktober — warum denn?" gab Gerda ihre Frage zurück. — „Weil ich gar nicht den Eindruck habe, daß Sie momentan sehr fleißig sind," war die Antwort.

„Ach, meine Sonate von Beethoven kriege ich noch längst und die Chopin-Ballade ebenfalls," rief Gerda sorglos.

„Dazu müßten Sie aber üben!"

Jetzt errötete sie und die anderen Mädchen sahen sich schuldbewußt an; darauf bemerkte Daisy Schmiden: „Wir bummeln jetzt alle ein wenig, wenn wir nicht gerade Konservatorium haben, das Wetter ist gar zu verlockend."

„Ich finde es sehr unrecht von Ihnen," versetzte Frau von Hilgers ernst, „Sie verlieren Ihre Zeit und verbrauchen das Geld, das Ihnen zur Verfügung gestellt wird, unnötig. Ich begreife gar nicht, wie man so gewissenlos sein kann!"

„Richtig war es nicht," warf Ellen Rhodius ein, „aber ich habe z. B. augenblicklich keinerlei Prüfungen zu bestehen und außerdem finde ich trotz unserer Ausflüge immer noch Zeit zum Ueben." — „Wir auch!" riefen die anderen lebhaft. Nur Gerda mußte schweigen, denn sie war faul gewesen.

„Fräulein Weigert, ich halte es für meine Pflicht, Sie zu ermahnen, Sie sind erst siebzehn Jahre alt und brauchen noch Rat und Beistand."

„Sie ahnen ja gar nicht, wie schwer mir das Ueben bei diesem Prachtwetter fällt, und wenn ich den ganzen Tag in der Luft war, bin ich so müde, daß ich mich nicht sammeln kann."

„Dann müssen Sie eben nicht so viel in die Luft gehen; da Sie gerade sechs Wochen auf dem Lande verbracht haben, sind Sie ja nicht so erholungsbedürftig. Jedenfalls muß ich Sie darauf aufmerksam machen, daß Sie ein Studentenleben führen und Ihre Zeit unnötig vergeuden."

Etwas beschämt standen die Mädchen auf, die Lust zum Ausflug war ihnen für heute vergangen, jede begab sich an ihr Studium.

Gerda setzte sich an den Flügel, ohne jedoch ihre Gedanken sammeln zu können; mechanisch machte sie Skalen und Arpeggien — was war denn nur in sie gefahren, jetzt störte sie doch kein Mensch und dennoch konnte sie nicht auf dem rechten Wege bleiben. Beschämt dachte sie nach: zehn Tage hatte sie verbummelt, ganz unbegreiflicherweise verbummelt, trotzdem Professor S. sie ermutigte, war ihre ganze Arbeitslust dahin und dabei trug sie sich mit Zukunftsplänen.

So faul sie sich fühlte, ihr Blut war in Wallung geraten, strömte erregt durch ihre Adern, süchtig war sie und so schwach; wenn jetzt Meinhold kam . . . Sie wagte den Gedanken nicht auszudenken, aber es durchrieselte sie heiß — richtig: Meinhold! Jetzt wußte sie, was ihr war. Zähneknirschend rannte sie in ihrem Zimmer auf und ab in ohnmächtiger Wut. Dieser Mann, den sie weder kannte noch liebte, hatte etwas in ihr wiedererweckt, das so ruhig geschlafen hatte! Aber sie würde nicht unterliegen, nun gerade nicht! Sie mußte sich helfen durch die angestrengteste Arbeit — sich müde machen, zum Umsinken müde, so müde, daß sie keinen Gedanken fassen konnte und am Abend wie eine Tote hinfallen und einschlafen müßte.

Wenn sie nur einen Menschen hätte, an den sie sich klammern könnte, der sie mit starker, gütiger Freundeshand vor sich selber schützen würde.

Edith Anders wäre ja recht eigentlich die gefundene Stütze gewesen, sie hatte Gerda schon oft beraten und beruhigt, wenn sie in ihren Nöten zu ihr kam, aber sie war jetzt so weit, absolvierte ihre spanische Tournee; wer weiß, wie ihr zumute war, bis die Freundin ihren Brief in Händen hatte. Vielleicht war sie, Gerda, schon wieder guter Dinge, während jene sich um sie sorgte, und Ediths Antwort würde nachsummen wie ein verklungener Ton: Gerda schrieb ihr regelmäßig, erzählte von ihrem Leben und ihren Studien, und sie dankte in herzlichen, ermunternden Kartengrüßen, so daß sie ständig in Verbindung waren. Aber ihr solche Aengste schriftlich beichten? War es wohl eine Erleichterung, zu gestehen: „Ich brauche sinnbetörende Liebe?"

Diese Gedanken stürmten auf Gerda ein, während sie am Klavier saß und ihre Finger mechanisch über die Tasten gleiten ließ — die milde Oktobersonne lächelte freundlich durch das offene Fenster und zeichnete leuchtende Kringel auf die hellen Wände. Gerda hielt es nicht länger aus, sie trat an das offene Fenster. Ein würziger Geruch schlug ihr aus dem Garten entgegen, Marienfäden durchzogen die durchsichtige Luft, brennend leuchtete die Farbenpracht des welkenden Laubes, von Zeit zu Zeit löste sich ein gelbes Blatt, sank still dem großen Sterben entgegen . . .

Alles beugte sich vor der Naturgewalt, nur sie bäumte sich auf, sie konnte nicht mit dem Leben fertig werden, konnte sich nicht mit dem Dasein abfinden. Es stand ihr vielmehr immer gegenüber wie eine feindliche Macht, kalt und unerbittlich. Sie kam sich vor wie ein schlechter Reiter, der die Bewegung seines Pferdes nicht richtig mitmacht und sich infolgedessen viel mehr anstrengt als ein anderer.

Der Garten leuchtete und winkte, während Gerda sich quälte und mit sich haderte — sie fühlte, daß sie heute Vormittag nicht mehr an das Klavier zurückkehren würde, wenn sie sich noch länger diesen Träumen überließ. Mit einem Ruck setzte sie sich an das Instrument und begann mit der Es-dur Fuge von Bach. Das stolze Thema brachte sie wieder zu Verstand: das brauchte sie, das war Lebensrhythmus, und somit war ihre zeitweilige Schwäche überwunden. Von da ab arbeitete sie wieder und unterließ alle weiteren Ausflüge.

Als dann Ende Oktober der Tag der Prüfung kam, spielte sie ihre Sonate von Beethoven technisch sicher und mit einer versonnenen Innigkeit, welche die Aufmerksamkeit der Hörer auf sich zog. Auch die Ballade von Chopin gefiel. Ihr Lehrer war zufrieden und lobte sie. Nun kam sie zur Besinnung und sah, daß die Welt mittlerweile ganz kahl geworden war — sie hatte das letzte Lächeln des Herbstes versäumt. Ueber diese stille Leere hing ein bleierner Himmel, Gerda fröstelte — dann meldete sie sich zur nächsten Aufführung, die Mitte Dezember vor den Weihnachtsferien stattfinden sollte. Sie bekam das g moll-Konzert von Mendelssohn auf und übte weiter, ohne sich die geringste Erholung zu gönnen; die anderen Mädchen schüttelten die Köpfe, aber Frau von Hilgers lächelte und sagte nur: „Laßt sie, sie muß arbeiten." Gerda blickte sie überrascht an, dann verstand sie und lächelte auch.

Sie freute sich unendlich auf die Orchesterproben; solche Stimmungen und Erregungen brauchte sie, sie wollte ganz untergehen in einem großen Gefühl, sich von herrlichen Rhythmen tragen lassen, ihr eigenes, armseliges Ich vergessen. Während sie spielte oder den Tutti lauschte, wurde ihr dieses Glück zu teil. Kurz vor dieser Konservatoriumsaufführung sahen alle einem großen Ereignis entgegen: Hilde Stechows erstem Konzert. Das Konservatorium war in Aufregung, nur sie nicht. Seit Jahren hatte sie sich auf diesen Tag vorbereitet, nun kam er und sie war fertig.

Ihr wurde ein ungeheurer Triumph zuteil.

„Donnerwetter," hörte Gerda einen Kritiker sagen: „Das ist aber ein Talent von Gottes Gnaden."

Ja, das war sie, Gerda hatte das schon gefühlt, als sie Hildes Bekanntschaft machte. Gans klein kam sie sich neben der Freundin vor und hatte sich selbst so großartig gefunden, als sie ein oder zwei Werke in den Prüfungen vortrug, die sie stunden- und stundenlang geübt hatte — und Hilde spielte ein großes, reichhaltiges Programm mit einer Ruhe und einem Feuer, die alle staunen machten. —

Ihre Eltern hatten Professor S., Gerda und einige ihrer liebsten Freunde zu einem kleinen Essen geladen. Nun galt es, sich zusammenzunehmen, um dort fröhlich zu erscheinen. Das war schwer, so schwer — Gerda ekelte es vor ihrer eigenen bevorstehenden Aufführung, ihr ganzer Mut war dahin! Was sollte das alles! Was war sie denn überhaupt? Eine fleißige Schülerin! Das war aber auch alles! Damit wollte sie in der Welt bestehen? Lächerlich, geradezu lächerlich!

„Vivat sequens!" rief gerade Professor S. und stieß mit Hilde an.

„Ja, aber vorläufig nur in Leipzig," antwortete ihr Vater, „sie ist mir noch zu jung, um in der Welt herumzufahren, wenn auch das Angebot vorhin sehr vorteilhaft war, wir haben das ja Gott sei Dank nicht nötig!"

Gerda hörte das alles wie im Traum, es brauste in ihren Ohren: so ging es also, wenn man Glück hatte, alles kam einem entgegen, man brauchte nur zuzugreifen! So ging es vielen, nur ihr nicht — sie mochte sich noch so sehr anstrengen. Ganz mechanisch stieß sie mit an, trank den anderen zu, versuchte zu lachen und zu scherzen. Es ging aber doch über ihre Kräfte, und sobald es sich machen ließ, schützte sie Müdigkeit vor und empfahl sich. —

Trotz ihrer Mutlosigkeit verlief ihre Aufführung sehr gut, sie erntete nur Lob. Das Mendelssohnsche Werk spielte sie fein und zart, faßte es so auf, wie man etwa eine Pastellskizze zeichnet und legte eine müde, lässige Anmut

hinein, die ihr die Traurigkeit eingab. Doch nicht einmal der Beifall vermochte ihr das Selbstvertrauen wiederzugeben. Daß sie etwas konnte, wußte sie wohl, aber Hildes überschäumende Genialität hatte sie stumpf gemacht.

„Nur nicht die Flügel hängen lassen," sagte Professor S., dem ihr resigniertes Wesen auffiel. „Sie sind jetzt auf dem besten Wege dazu, etwas zu erreichen. Nicht allein, daß Sie das Gelernte richtig wiedergeben, Sie legen neuerdings auch etwas hinein, das ist sehr viel wert! Seien Sie zuversichtlich und glauben Sie an sich, dann werden die Leute auch an Sie glauben."

Gerda errötete und drückte ihm die Hand. Das waren seine letzten Worte vor den Ferien.

Aber weder sein Zuspruch noch die fröhliche Weihnachtsvorfeier in der Pension vermochte sie aufzurichten. Sie reiste in einem trostlosen Gemütszustand nach Berlin.

Fünfzehntes Kapitel.

Das Weihnachtsfest bei Lessings war gerade nicht angetan, Gerda umzustimmen, und so schlich sie mit einem unglücklichen Gesicht herum. Ihr deprimiertes Wesen entging ihren Angehörigen nicht und sowohl ihre Pflegemutter als auch ihre Schwestern beobachteten sie bekümmert. Ihr Onkel verursachte ihr einen ohnmächtigen Wutanfall, indem er ironisch bemerkte: „Nun, dein Beruf scheint dir doch nicht die erhoffte Befriedigung zu gewähren."

Sie erwiderte nichts, aber eine dunkle Blutwelle stieg in ihren Wangen auf und ihr zorniger Blick war vielsagend genug. Sie biß sich krampfhaft auf die Lippen, um nicht zu weinen, denn sie hatte ihre Empfindlichkeit noch immer nicht überwunden und war ebensowenig imstande sich zu wehren, wie damals, als ihr Marie versicherte, daß sie nicht einmal in ihren Spielen das schönste Mädchen der Welt sein könnte. Sie kämpfte mühsam ihre Erregung nieder, doch die Schwermut, die durch die lieblose Aeußerung doppelt auf ihr lastete, wich nicht von ihr.

Am Abend dieses Tages war sie bei Sophie eingeladen, wo eine kleinere, jugendliche Gesellschaft stattfinden sollte. Gerda konnte nicht gut absagen, trotzdem sie lieber zu Hause geblieben wäre.

Apathisch ließ sie sich frisieren und ankleiden.

„Du siehst sehr nett aus!" Maria sah sie beifällig an.

Gleichgültig schaute Gerda in den Spiegel; sie erblickte eine schlanke Gestalt im einfachen weißen Wollkleide und darüber ein bleiches, teilnahmsloses Gesicht, von dunklen Haaren schlicht umrahmt.

„Ich kann nichts Besonderes an mir finden," sagte sie stumpf.

„Man kann doch nett aussehen, ohne gleich eine Besonderheit zu sein," lachte Mariechen.

„Jedenfalls würde ich ein freundlicheres Gesicht machen, sonst wirst du nicht viele Eroberungen zu verzeichnen haben," meinte Else altklug.

Zum Glück meldete der Diener das Auto, so daß sich Gerda hastig entfernen konnte, sonst wäre sie sicher heftig geworden. Sie hatte heute schon genug gehört!

Bei Sophies Eltern waren die meisten Gäste bereits erschienen, unter ihnen auch Meinhold, der sie höflich begrüßte .... Es war Sophies Verlobungsgesellschaft. Natürlich ließ man bei Tisch das Brautpaar hochleben. Gerdas Nachbar, Dr. Ficlitz, ein noch sehr jugendlicher Jurist, gab sich die erdenklichste Mühe, sie zu unterhalten. Auch sie zwang sich, freundlich und entgegenkommend zu sein, aber das Ergebnis war kläglich: sie vermochte sich nicht zu sammeln, ihm aufmerksam zuzuhören und über seine gequälten Witze zu lachen. Immer und immer wieder irrten ihre Gedanken zu Sophie hinüber, die selig in Rudis Augen schaute und verstohlen unter dem Tisch seine Händedrücke erwiderte ....

Gerda schaute sie an, ihr eigenes Blut begann wieder zu kochen — nach Tisch würde Rudi ihre Freundin in eine stille Ecke ziehen und sie würden sich küssen. Sie hätte in diesem Augenblick alles in der Welt darum gegeben, an Sophies Stelle zu sein und jemanden zu haben, der sie als sein Eigentum betrachtete. Ihr Tischnachbar sah sie befremdet an — sie wurde immer zerstreuter und einsilbiger!

Nach beendeter Tafel trat Sophies Mutter auf sie zu und fragte, ob sie ihnen die Freude machen wollte, etwas zu spielen. Sie willigte ein und setzte sich gleich nach dem Kaffee an den Flügel. Bald tönten Chopinsche Klänge durch die hohen Räume, träumend und leidenschaftlich zugleich; alles, was ihr Herz bedrückte, legte Gerda hinein, Mutlosigkeit, unbefriedigte Sehnsucht: sie fühlte, daß ihre Zuhörer ergriffen waren, erst nach einiger Zeit regten sich die Hände zum Beifall und sie wurde umringt. (Fortsetzung folgt.)

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart. Schluß des Blattes am 20. April. Ausgabe dieses Heftes am 4. Mai, des nächsten Heftes am 18. Mai.

Neue Musikalien.

(Spätere Besprechung vorbehalten.)

Chorwerke.

Zilcher, H., op. 32: Deutsches Volksliederspiel, 16 Volkslieder für 4 Singst. und Klavier Heft I/III. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Andreä, J. V.: Kriegslied für 4st. Männerchor (Part.) 1 M. Ebenda.

Wallnöfer, A.: An Zeppelin, für 4st. Männerchor (Part.) 1 M. Ebenda.

Gast, P. Gg., op. 87: Heil dir im Siegerkranz! Neue deutsche Weise zum alten Wortlaut der deutschen Reichshymne für Kirche, Schule u. Vaterland, für 2st. Kinderchor (Schulausg.), f. gem. Chor, Part., f. Männerchor, Part. je 10 Pf. Otto Dietrich, Leipzig.

Paulich, H.: Schmiedewerk für Männerchor, Part. 60 Pf. Verlag Musikhaus O. Frey, Dresden.

Mendelssohn, A.: Aus Psalm 18. Motette für gem. Chor, herausgegeben vom Evang. Kirchengesangverein f. d. Großherzogt. Hessen 30 Pf. C. F. Wintersche Buchdruckerei, Darmstadt.

— Chorheft No. 4 enthalt. vorwiegend Chorgesänge religiös-vaterländ. Charakters, herausgeg. vom Evang. Kirchengesangverein f. d. Großherzt. Hessen 50 Pf. Ebenda.

Verantwortlicher Schriftleiter: Professor Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1916 Heft 16

Preis des Jahrgangs (Oktober 1915 bis September 1916) 8 Mark.

Erscheint vierteljährl. in 6 Heften (mit Musik- und Kunstbeilagen). Abonnementspreis 2 M. vierteljährl., 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- u. Musikalienhandl. sowie durch sämtl. Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österr. Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährl.

Inhalt:

Tonvorstellung und Tonsuggestion.

Von LUDWIG RIEMANN (Essen).

In Heft 22 des Jahrg. 1915 dieser Zeitschrift steht unter „Musik und Physiologie" folgender Satz: „Wir wissen nicht, wie die Dinge wirklich sind, sondern nur, wie sie uns durch das Mittel unserer Sinne erscheinen." — Da sich die Wahrheit dieses Satzes in eindringlichster Weise an der Tonkunst verwirklicht, so habe ich mir die Aufgabe gestellt, die eigenwillige Scheinwelt der Töne einmal schärfer zu beleuchten und insbesondere die landläufige Meinung zu *widerlegen, daß man die Töne so hört, wie sie erzeugt werden.*

Aller Musik fehlt die Bestimmtheit der Begriffe. Wirklichkeitsformen im Sinne der anderen Künste schalten vollkommen aus. Wir können deshalb die Untersuchungen nur an den beiden Vorbedingungen des Musikgenusses: Gehörsempfindungen bezw. Sinnenreiz und Gefühlsgehalt vornehmen. Die physiologischen und mathematisch-akustischen Unterlagen, welche die Gehörsempfindungen und damit den Musikgenuß beeinflussen, erstrecken sich auf die Anpassungsfähigkeit des Ohres, auf Tonvorstellung, Tondistanzgefühl, Tonmessung und Tonsuggestion, Begriffe, die sämtlich ineinander übergreifen.

Um das Wesen der Tonvorstellung erschöpfend zu begreifen, verfolgen wir den Entwickelungsweg zunächst bei kleinen Kindern. Nachahmungstrieb und Phantasietätigkeit greifen die im Kinde wurzelnden Tonempfindungen in den ersten Lebensjahren auf und führen als Ergebnisse die ersten Sprach- und Tongestaltungen mit sich. Sehr bald trennen sich die Wege des Sprach- und Tontriebes. Der erste Weg folgt der Verstandestätigkeit, die in der Bildung von Begriffen zur Bezeichnung eines konkreten, sinnlichen Eindruckes ihren Ausdruck findet[1]. Das ganze tonische Leben der Kleinen, das bisher nur mit geringem Zusammenhange der Tonteile unter dem Schutze des Tongedächtnisses sich bemerkbar machte, tritt über in den elementaren Zustand des *tonalen Gefühles.* Darunter verstehe ich die allmähliche Festsetzung von tonischen Stützpunkten in unserem Gefühle, die eine bestimmte Wahl und Höhe von Tönen bei Zusammensetzungen dirigieren, bewußt oder unbewußt. Es entspricht dieses jener durch klimatische und kulturelle Einflüsse genährten geheimnisvollen Kraft, die wir als Ursache der musikalischen *Sonder*entwickelung jeder Völkerrasse kennen. Nachdem die maschinelle Triebkraft der Nachahmung die Töne wie in einem Sammelbecken vereint, kristallisieren sich diese mit der Zeit um gewisse Haupttöne, die die Kinder in den wenigen Werdejahren wie Muttermilch eingesogen: Grundton, Quinte, Quarte, Terz. Diese jungen Stammestriebe finden in den Tonempfindungen der germanischen Rassen einen äußerst günstigen Nährboden infolge der zufälligen Uebereinstimmung unseres Tonsystemes mit den akustischen Phänomenen der Nebentöne eines Klanges.

Dieses können wir bei unseren Kleinen zunächst bemerken bei Feststellung von Einzeltönen, die in der Regel richtig nachgesungen werden. Hört man nun zuweilen statt dessen die Quinte oder Quarte des vorgespielten Tones, so nennt man solche Kinder unmusikalisch. Die Beurteiler denken aber nicht daran, daß dieses Abweichen von der angegebenen Tonhöhe eine Tat der *Verschmelzungskraft* ist, die in unserem Tonsystem vielfach Veranlassung zu falschen Urteilen gibt. Die Verschmelzung zweier Töne zu einem Tone ist eine Begleiterscheinung — auch bei großen Menschen —, die wir als Zustand eines noch *unerzogenen* Musiksinnes aufzufassen haben. Die Beseitigung dieses Mangels geschieht zeitlich subjektiv. In der Durchschnittsbegabung kann man bei Einmischung der Verschmelzung den richtigen Ton durch Anfeuerung und angestrengte Aufmerksamkeit erzielen, wie mir dieses in einer Kleinkinderschule gelang. Uebrigens treibt der Verschmelzungssinn auch in den späteren Schuljahren und in Gesangvereinen sein Wesen, z. B. im mehrstimmigen Gesang, wobei die Sänger der zweiten oder anderen Stimme die erste Stimme loco oder eine Oktave tiefer singen, ohne es zu wissen und in der festen Meinung, daß sie *ihre* Stimme intonieren.

Beobachten wir bei unseren Schützlingen die weitere Entwickelung der Tonvorstellung durch das Lernen kleiner Liedchen. In der Regel arbeitet der Nachahmungstrieb nicht unter dem Drucke des Lernens, d. h. unter dem *direkten* Einflusse eines größeren Menschen, sondern ohne Hilfe. Sehen wir uns das Ergebnis, wie ich es bei einem kleinen sechsjährigen Kinde gehört, an:



[1] Also nicht als Unterlage eines begriffsmäßigen Denkens, bekanntlich Arbeit und Ziel der Schule.



+ = zu hoch, — = zu tief, —— = unbestimmte Abgrenzung der Töne. Das Liedchen „Alle Vögel sind schon da" war von der Mutter eingeübt. Man beobachte die musikalische Uebereinstimmung der Vokale mit den Originalvokalen.

Dieses dem oberflächlichen Hörer nur als „Lallen" erscheinende Liedchen darf als typisches Beispiel angesehen werden. Es ragen Grundton und Quinte als Stützpunkte heraus, um welche sich die anderen noch nicht gefestigten Töne gruppieren; die Quinte liegt in diesem Stadium noch nicht ganz sicher, Quarte und Sexte noch weniger. Die Terz hat sich überhaupt noch nicht klar gebildet. Das Kind fühlt wohl, daß ein Ton dort einzusetzen ist, ergänzt deshalb die Lücke durch unbestimmtes Hinaufziehen. Die Triebe der Stütztöne finden wir hier in der Entwickelung begriffen. Die Größe der Triebe entspricht der Ordnung der Obertöne.

Infolge des schüchternen Gesanges ermunterte ich die Kleine, nach dem ersten Teile stärker zu singen. Was geschieht? Sie setzt plötzlich einen Ton höher ein und bewegt die Folge in D dur. Das war mir insofern von Bedeutung, als die ganze Intonation sich durchaus nicht nur nach absoluten Tönen aus Richtung der Anfangshöhe, sondern meist nach dem Intervallenverhältnis richtete.

Hier sehen wir eine dreifache Arbeit vor uns: Das mechanische Gedächtnis, hier Intervallengedächtnis, hält zunächst zwei Töne in ihren Abständen fest, dann in geringerer Stärke Einzeltöne, nämlich die Stütztöne, hier das *c'*; das urteilende Gedächtnis assoziiert die Töne nach einer gewissen Reihenfolge, und die im tonalen Gefühle sich festgesetzten Stütztöne dirigieren innerhalb der Zäsuren eine gewisse konstante Tonhöhe. Das Tongedächtnis vollzieht den geringeren Teil der Arbeit, das tonale Gefühl den größeren Teil in seiner „konstanten Tonabmessung", die wir als Lebensnerv der Liedchen nicht entbehren können. Was verschlägt's, wenn dieser Lebensnerv in höherer oder geringerer Anreizung, infolge meiner Aufmunterung die Stützpunkte versetzt, wie es hier zu Beginn des zweiten Teiles geschieht! Ich finde dieses Uebel kleiner, als wenn große Leute im Affekt Einzeltöne detonieren.

Wir können es nicht leugnen, daß Gefühlsmomente, mögen sie noch so embryohaft erscheinen, die musikalischen Eindrücke durchziehen und beeinflussen, daß die unendlich fein arbeitenden Sinnenreize sich zu Gefühlswerten umgestalten. Die Aufnahme klanglicher Erscheinungen bleibt im Kindesleben nicht bloß als „Empfindung" haften, sondern nimmt sehr bald die höhere psychologische Stufe der Tonvorstellung ein, ohne welche, meiner Ueberzeugung nach, ein Lied überhaupt nicht zustande kommen kann.

Wir schätzen die musikalischen Leistungen der menschlichen Kleinwelt viel zu tief ein. Wir vergessen ganz, daß dem größten Teile der Kinderwelt die musikalischen Elemente tagtäglich an das Gehör treten. Ob diese bloß hörend oder übend, nachsingend sich dem Gedächtnis und Gefühl einprägen, ist zwar nicht gleichgültig. Das darf uns aber nicht zu dem Glauben verleiten, daß mangelnde nachlässige häusliche Erziehung das musikalische Innenleben der Kleinen vollständig brach legt. Sobald Kinder nur Lieder hören, hebt sich, wie beim Sprachverständnis, auch das Tonverständnis, z. B. hier: Durgeschlecht, Wiederholung desselben Motivs, vermöge der wachsenden Tonvorstellung. Sie führt schließlich zu einer unbewußten Auffassung der Töne, die vermöge des tonalen Gefühles die Höhe und den Hauptwert einzelner Töne versteht und nachahmt.

In den wachsenden Menschen setzt sich danach allmählich das Reinheitsgefühl und später das Reinheitsurteil fest. Das Reinheitsgefühl ist abhängig von dem üblichen Gebrauch der Stütztöne und Tonstufen, d. h. klimatische und Kulturverhältnisse bestimmen Höhe und Tiefe, Auswahl und Vorliebe einzelner Intervalle, die bei uns den mathematisch-reinen Tonverhältnissen nahekommen. Wir empfinden also Töne als rein, die z. B. asiatische Völker total unrein nennen. *Stumpf*[1] bezeichnet das Reinheitsgefühl in diesem Sinne als eine angeborene, im Laufe der Generationen sich entwickelte Mitgift.

Das Reinheitsgefühl ist ferner abhängig von der Erziehung des Individuums. Es wächst mit der musikalischen Betätigung des Einzelnen und kann deshalb außerordentlich gesteigert werden. Die Unterscheidungsfähigkeit setzt eine Erziehung des Intervallurteiles voraus, wenn auch in jüngeren Jahren die angeborene Mitgift ausreicht.

Das Unlustgefühl, das die Erkenntnis der unreinen ungenauen Tonabstände begleitet, ist deshalb graduell verschieden. Je geringer die Erkenntnis des Unreinen, um so weniger wird das Lustgefühl behindert. Ein Mangel der Erkenntnis führt hier mehr, als bei den anderen Künsten, zu einem Lustgefühl, zu einer ästhetischen Wirkung des Ungenauen, denn der Maßstab der Wirklichkeitsformen, den jeder Laie anlegen könnte, fehlt. Infolgedessen wird der Genuß der niederen Volksschichten an der uns oft unerträglichen Tanz- und Jahrmarktsmusik erklärlich, denn das zwar vorhandene, aber wenig ausgebildete Reinheitsgefühl unterwirft sich hier dem Lustgefühl an Begleitgeräuschen und stumpft für die Beurteilung der Höhe und Beschaffenheit der Töne ab.

Mit der Tiefe der musikalischen Bildung wächst das Feingefühl für die Abweichungen von den in uns wurzelnden Tonvorstellungen. Diese Abweichungen haben aber nicht einen Mangel an Genußfähigkeit zur Folge, denn unser Ohr gestattet für das Gefühl eines reinen Intervalls einen Spielraum.

Die Anpassungsfähigkeit unseres Ohres, einen Ton über seine eigentliche Reinheit hinaus noch als wohlklingend zu empfinden, ist eine der segensreichsten Einrichtungen unseres Gehirnes bezw. der Tonvorstellungen. Abgesehen vom Wohlklange, muß das Ohr auch aus anderen Gründen diese Fähigkeit besitzen. Die Gegenüberstellung der in unserer Musik herrschenden drei Stimmungsarten — natürliche, Quinten- und temperierte Stimmung — veranlaßt verschiedene Höhe bezw. Größe des gleichen Intervalls. Ferner gebieten die ästhetischen Bedürfnisse des Ausdruckes für die Lebendigkeit des Vortrages Abweichungen sowohl von der Tonhöhe als auch von dem strengen Gleichmaß des Taktes und Tempos.

(Fortsetzung folgt.)

Wie liest man die Notenschrift am zweckmäßigsten?

Von OTTO GASTEYGER (Stuttgart).

IV.

Blattspiel.

Für die praktische Anwendung des Notenlesens beim Spielen dürfte um so mehr Interesse vorhanden sein, als dabei die Notwendigkeit der richtigen Art des Lesens am überzeugendsten begründet werden kann. Neue Leseschwierigkeiten tauchen beim Spielen auf. Tritt doch zu dem Erfassen des Notenbildes noch der ganze Denkapparat zur Umformung des Notenbildes in das Tasten- und Griffbild, sowie überhaupt die ganze Fingertechnik in Tätigkeit. Der enormen

[1] *Stumpf*, Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft. II, 157.

Schwierigkeit, die gerade in dem Vorgang der Umwandlung steckt, werden sich geübte Spieler gar nicht mehr bewußt, wenn sie nicht etwa beim Unterrichten Gelegenheit zum Beobachten von Anfängern haben. Erst hierbei zeigt sich wieder, wieviel Zeit, Uebung und Geduld nötig ist, um den Umwandlungsprozeß vom Noten- zum Tastenbild und vom Tastenbild zum Griff immer direkter, kürzer und schließlich so mechanisch zu gestalten, daß der bloße Wille zur mühelosen Ausführung genügt.

Ein einfaches Beispiel aus dem Anfängertum



soll zeigen, was bei dem Umwandlungsprozesse vor sich geht und welche Fehler dabei gemacht werden. Der Schüler stellt fest: Die erste Note heißt *c*. Die betreffende Taste sucht er mit dem Auge, schlägt sie an und zählt auf vier. Dieser Vorgang wiederholt sich bei der zweiten Note *d*, und der Schüler beweist damit, daß er auch die zweite Note nicht g e i s t i g in das Tastenbild umgewandelt hat, sondern daß er, in völliger Unabhängigkeit vom vorhergehenden Noten-Tasten- und Griffbild, Notenname, Taste und Griff durch Suchen der Taste mit dem Auge feststellte. Daß dies nicht der richtige Weg ist, wird kein Musiklehrer bestreiten, und das Verbot, beim Spielen nach Noten nicht auf die Tasten zu sehen, scheint denn auch ziemlich allgemein üblich zu sein, trotzdem die Erfahrung häufig zu Zweifel berechtigt. Mangel an geeigneter Anleitung zum Wie des Lesens, Angst vor Fehlgriffen, aber auch Denkfaulheit lassen den Schüler einen falschen Weg betreten. Ein einfacher Versuch wird sogleich den richtigen Weg zeigen. Verhindert man nämlich den Schüler am Herabsehen vom Notenblatt auf die Tasten, so ist er gezwungen, zu überlegen oder fehlzugreifen. Die Erfahrung lehrt, daß Schüler oft fehlgreifen selbst im allerleichtesten Fall, d. h. wenn dieselbe Note wie vorher zu spielen ist. Ein Fehler ist dabei natürlich nur möglich, wenn sich der Schüler gar nicht bewußt wird, daß er wieder dieselbe Note vor sich hat und daher auch die gleiche Taste wie zuvor anschlagen muß. Damit haben wir schon den springenden Punkt beim Spielen nach Noten berührt, nämlich die unerläßliche Notwendigkeit, s t e t s d a s V e r h ä l t n i s z u m v o r h e r g e h e n d e n N o t e n- b e z w. T a s t e n- u n d G r i f f b i l d f e s t z u s t e l l e n. Die Umwandlung des Notenbildes darf aber nur vor dem g e i s t i g e n Auge des Lesenden geschehen. Das Notenbild selbst muß Tastenbild und Griffweite erstehen lassen allein durch V e r g l e i c h e n der Notenfolgen untereinander. Es genügt nicht, daß der Schüler weiß, ich habe *d* anzuschlagen, sondern e r m u ß s i c h a u c h w i r k l i c h b e w u ß t s e i n, daß die vorhergehende Note *c* war und daß *d* rechts neben *c* liegt. Dieses Bewußtsein muß fortwährend wachgehalten werden durch V e r g l e i c h e n m i t d e m v o r h e r g e h e n d e n N o t e n b i l d. Weiß man nicht oder nicht mehr, was vorherging, so kann Tastenbild und Griffweite nicht geistig vorgestellt werden und man ist genötigt, auf die Tasten zu sehen.

Auf zweierlei Arten ist d e r V e r g l e i c h d e r N o t e n f o l g e n zum Zweck des Spielens möglich: 1. durch Bestimmung der Intervalle, a) reines Intervalllesen im Sinne des Abschnittes 2, b) durch Ableitung der Intervalle aus den Notennamen, beide Arten in Verbindung mit der Vorstellung der entsprechenden Griffweite (Verknüpfung — Assoziation — von Intervall und Griffweite); 2. durch Ableitung der Griffweite aus der geistigen Vorstellung der Tasten- oder Griffbilder (Verknüpfung von Notenbild und Tastenbild). Welche von beiden Arten des Lesens zweckmäßiger ist, wird eine kurze Prüfung zeigen. Das Intervallesen ohne Feststellung der Notennamen ist für den Leser ein scharfes Zwangsmittel zur Gewöhnung an beständiges Vergleichen. Es genügt vollkommen zum Lesen kleiner Intervalle (etwa bis zur Septime) ohne Vor- und Versetzungszeichen, also zum Lesen im Anfängerstadium. Hier ermöglicht das Intervallesen sogar einen erheblich rascheren Fortschritt, weil es die beliebige Erweiterung des Tonumfanges ohne Steigerung der Schwierigkeit und ohne Voraussetzung neuer Kenntnisse dadurch erlaubt, daß sich die Intervalle bei allen Schlüsseln und Notenlinien gleich bleiben, während das Lesen der Notennamen in allen diesen Fällen neue Kenntnisse erfordert.

Mit zunehmender Größe wird indessen die Feststellung des Intervalls stets schwerer, auch ohne Vor- oder Versetzungszeichen. Aber während die Vorstellung der Griffweite hierbei noch leicht erscheint, wenn nur das Intervall wirklich festgestellt ist, bedingt das Hinzukommen von Vor- und Versetzungszeichen eine völlige Verschiebung des G r i f f g e f ü h l s. Der Terzgriff z. B. bleibt sich nun nicht immer ganz gleich, wie auf den weißen Tasten, sondern er wechselt. *Des—f* verursacht ein anderes Griffgefühl als *c—e* oder *fis—ais*, trotzdem es lauter gleichgroße Terzen sind. Mit Hinzutreten von schwarzen Tasten wird also die geistige Vorstellung des Tastenbildes unerläßlich, das naturgemäß durch Intervallbestimmung allein nicht wachgerufen werden kann, sondern zunächst den Umweg über die Bestimmung der Notennamen benötigt, der schließlich zu einer Verschmelzung von Notenbild und Tastenbild und damit zur Anwendung der zweiten Möglichkeit des Vergleichs führt.

Aber auch die Kenntnis des Intervallesens ist sehr nützlich nicht nur als bestes Zwangsmittel zur unerläßlichen Gewöhnung an Vergleichen, sondern auch als Erleichterung des Lesens der Hilfsliniennoten und des Lesens in verschiedenen Schlüsseln. Zudem ist es sehr viel leichter erlernbar als das Bestimmen der Notennamen und bietet auch bei S t r e i c h i n s t r u m e n t e n besonders zur Griffbestimmung im Lagenspiel unschätzbare Vorteile. Bei beiden Lesearten heißt die Losung: „N i c h t a u f d i e T a s t e n s e h e n, s o n d e r n T a s t e n b i l d u n d G r i f f w e i t e d u r c h V e r g l e i c h e n d e r N o t e n f o l g e n g e i s t i g v o r s t e l l e n." Das Lesen wird dadurch sicherer, gleichmäßiger und ruhiger.

Soll das Verbot, auf die Tasten zu sehen, aber berechtigt sein, so muß der Ermittlung des Tastenbildes und der Griffweite aus dem Notenbilde zunächst eine vom Lesen unabhängige A u s b i l d u n g d e s O r t s s i n n e s u n d d e s G r i f f g e f ü h l e s auf der Klaviatur vorausgehen oder zum mindesten daneben hergehen. Zur Weckung einer lebendigen Vorstellung des Tastenbildes muß zunächst das A u g e gehörig damit vertraut werden durch folgende isolierte Uebungen: 1. Tastenkenntnis. Anschlag der Tasten nach Diktat von Notennamen. Einklänge. Zweiklänge. Dreiklänge. 2. Zeichnung des Tastenbildes (zwei Oktaven) zuerst nach Vorlage, dann auswendig. 3. Zur weiteren Ausbildung des Ortssinnes und zur Weckung des Griffgefühles sind nun die Uebungen unter 1. mit geschlossenen Augen so lange zu wiederholen, bis Sicherheit herrscht und zwar erstens durch reines Abfühlen der Tasten, zweitens durch geistige Vorstellung des vorhergehenden und folgenden Tasten- und Griffbildes.

Das Vergleichen der Notenfolgen erfordert zweifellos für den Anfänger mehr Denktätigkeit als das mißliche Auf- und Absehen von den Noten zu den Tasten und umgekehrt. Wie vielerlei Kenntnisse und Ueberlegungen zum Spielen selbst des einfachsten Beispieles nötig sind, habe ich in dem mehrfach erwähnten Heft 21 des Jahrgangs 1913 der N. M.-Z. gezeigt. Treffsicherheit ohne Blick auf die Tasten kann aber nur auf diesem scheinbaren Umwege erlernt werden. Die ganze Denktätigkeit des Schülers muß deshalb von Anfang an an diese Richtung gewöhnt werden durch planmäßige Anleitung und Uebungen von den kleinsten Intervallen ausgehend. Die Größe der

Intervalle hat sich nach dem Grad der Treffsicherheit zu richten, damit das Vertrauen zur Lesemethode nicht notleidet. Erfahrungsgemäß erreicht die Treffsicherheit bei Schülern, die nicht planmäßig in dieser Hinsicht geschult sind, selbst nach mehrjähriger Uebungszeit höchstens den Umfang einer Terz. Schon die Quarte wird nicht mehr mit absoluter Sicherheit von einer beliebigen Taste aus mit jedem geforderten Finger getroffen.

Sieht man näher zu, woher Fehlgriffe bei kleineren Intervallen kommen, so kann man sicher sein, daß die Hauptregel außer acht gelassen wurde, zu vergleichen. Nur dem, der nicht vergleicht, können Oktaven- und Schlüsselfehler vorkommen. Nur ihm kann es passieren, daß er einen höheren Ton spielt, statt denselben oder einen tieferen als vorher; daß er plötzlich eine ganze Oktave zu hoch greift, trotzdem nur ein Terzschritt abwärts zu machen war; daß er das große *E* spielt, statt das eingestrichene *c* wie vorher, weil er in diesem Augenblicke nicht daran dachte, daß schon im vorletzten Takte der Violinschlüssel statt des gewohnten Baßschlüssels einsetzte; daß er genau dieselbe Note plötzlich für *a* statt *as* ansieht, trotzdem er soeben richtig *as* spielte. — Je schneller der Vergleich, desto besser, denn zu langsames Spielen vergrößert die Schwierigkeit durch Verminderung der Uebersichtlichkeit oder gar durch völlige Zerreißung des Zusammenhanges.

Relative und absolute Griffsicherheit.

Die bisherigen Ausführungen in diesem Abschnitte berührten nur eine Seite des Lesens und der Griffsicherheit, nämlich relatives Lesen bezw. relative Griffsicherheit, so genannt, weil dabei Intervall, Fingersatz und Griffweite nur durch beständiges Vergleichen mit der oder den vorhergehenden Noten bezw. Griffen ermittelt wird. Relative Griffsicherheit kann naturgemäß nur innerhalb der Spannweite der Hand nebst den angrenzenden Tasten bestehen. Was darüber hinausgeht, zählt zur absoluten Griffsicherheit, deren Wesen, die höchste Stufe darstellend, in völliger Unabhängigkeit vom Vorhergehenden liegt. Das Ziel der ersten Lernjahre muß relative Griffsicherheit innerhalb einer Oktave sein. Absolute Griffsicherheit bildet sich dann im Laufe der Jahre mehr oder weniger unter Decke.

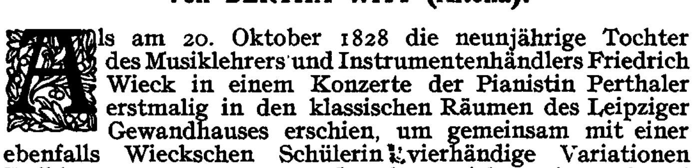
Vorauslesen während des Spieles.

Die fingertechnische Ausführung des Gelesenen muß vor sich gehen, solange der Denkapparat schon mit dem Lesen des Folgenden beschäftigt ist. Das bedeutet natürlich eine Erschwerung des Lesens, weil zu gleicher Zeit zwei Handlungen stattfinden, eine körperliche und eine geistige. Daß dies nicht ohne weiteres möglich ist, sondern eine lange Uebung voraussetzt, ist klar, denn man kann nicht gleichzeitig zwei Tätigkeiten verrichten, wenn nicht beide leicht funktionieren, mindestens die eine aber so automatisch, daß der bloße Wille zur Ausführung genügt, während der Kopf sich mit einer anderen Aufgabe beschäftigt. Dazu gehört außer dem Lesen mühelose Ueberwindung der Technik, Ortsgefühl und Treffsicherheit auf der Klaviatur, leichte Anpassungsfähigkeit bezüglich des Fingersatzes, die ebenfalls jahrelange Uebung voraussetzt. Kein Wunder, wenn bei derart gehäuften Schwierigkeiten die beiden Handlungen des Spielens und Lesens beim Anfänger noch nacheinander statt gleichzeitig erfolgen. Er kann noch nicht vorauslesen, solange er spielt, sondern sein Blick haftet noch am alten Notenbilde, bis die ganze Dauer der letzten Note abgespielt ist. Der Schüler muß also dahin gebracht werden, daß er weiter liest, solange das vorher Gelesene ausgeführt wird. Dies ist mit allen Mitteln zu erstreben, am besten durch die Anwendung des Prinzips der isolierten Schwierigkeiten, das ich in Heft 21 Jahrgang 1913 der N. M.-Z. beschrieben und begründet habe. Sehr zweckmäßig ist massenhaftes, aber dafür möglichst leicht übersehbares Notenmaterial, das technisch mühelos überwunden werden kann, im Anfang einhändiges Spiel, ferner Drängen und Anhalten zum Vorauseilen des Blickes durch häufigen Zuruf „Vorauslesen!" Wieviel man vorauslesen kann, hängt von der Frage ab, wie lange das Fingergedächtnis anhält, d. h. wie lange der Willensbefehl für die Wiedergabe am Instrument wirkt, solange Auge und Verstand schon mit dem folgenden Notenbilde beschäftigt ist. Lauter Fragen, welche die enorme Schwierigkeit des Spielens nach Noten beleuchten und die Notwendigkeit vieljähriger Uebung leicht begreiflich erscheinen lassen. (Schluß folgt.)

Clara Schumann.

Ein Nachruf zu ihrem 20. Todestag (20. Mai 1916).

Von BERTHA WITT (Altona).



Als am 20. Oktober 1828 die neunjährige Tochter des Musiklehrers und Instrumentenhändlers Friedrich Wieck in einem Konzerte der Pianistin Perthaler erstmalig in den klassischen Räumen des Leipziger Gewandhauses erschien, um gemeinsam mit einer ebenfalls Wieckschen Schülerin vierhändige Variationen Kalkbrenners vorzutragen, da ahnte sicher nicht einmal Wieck, wenn er es auch längst als seine Lebensaufgabe betrachtet hatte, aus seiner Clara eine große Künstlerin zu machen, zu welch einer gewaltigen Bedeutung — man darf wohl sagen: für das ganze deutsche Musikleben — der Schritt werden sollte, den das kleine, sein Instrument schon so brav meisternde Leipziger Wunderkind einer großen Zukunft entgegentat. Es mag für Wieck weiter keine Ueberraschung gewesen sein, wenn die Allgemeine Musikzeitung, seinem pädagogischen Talente die größere Palme spendend, von Clara meinte, daß sie „unter Leitung ihres musikerfahrenen, die Kunst des Pianofortespiels wohl verstehenden und dafür mit Liebe sehr tätigen Vaters" zu den größten Hoffnungen berechtige. Sie war ja in der Musik groß geworden, besaß eine Mutter, die als Sängerin und Pianistin selber wiederholt im Gewandhaus aufgetreten war, und die strenge, musikalische Zucht, die Wieck der Tochter angedeihen ließ, mußte irgendeinen Erfolg zeitigen. Niemand wußte besser wie Clara, von welcher Bedeutung ihre ganze künstlerische Erziehung für ihr Leben war und wie Wieck durch seine zielbewußte Methode die Grundlage schuf, von der aus sie hernach immer größer, immer unerreichbarer in die Kunst hineinwachsen sollte. Denn was Wieck mit Clara im Sinn hatte, ging unbedingt darüber hinaus, aus dem Kind ein Wunderkind und aus diesem die Virtuosin zu machen; freilich blieb auch Clara zunächst einmal bei der Virtuosin stehen — äußerlich wenigstens, denn das innere Erleben, das sie brauchte, um in die große Kunst restlos hineinzuwachsen, das konnten ihr weder Wieck noch ihre Jugend geben.

Dennoch weist ihre innere Entwickelung, die bereits weit über das in so großer Jugend übliche Maß hinausragt, schon damals den steten Fortschritt auf — „sie zog frühzeitig den Isisschleier ab; das Kind sieht ruhig auf, der ältere Mensch würde vielleicht am Glanz erblinden," sagte Schumann. Das Kind war eben imstande, unbewußt das zu fassen, was sie wissend noch nicht enträtseln konnte, denn die Clara Schumann, die „Königin der Klavierspielerinnen", wie Hans v. Bülow so feinsinnig sagte, die kannten wir damals noch nicht. Möglich, daß Schumann sie in ihrer ganzen Bedeutung schon damals erfaßte, so wie er Brahms gleich erfaßte; er, der der jugendlichen Komponistin aus Weinligs, des Thomaskantors, Lehrstube liebevoll bis in die feinsten Falten ihrer Gedanken folgt, er, der von ihr sagt, daß sie in die Tiefe tauche, um die Perle, die nicht auf der Fläche schwimmt, zu fassen, er wußte, was sie wert war und daß es vielleicht auch seines Einflusses nicht bedurft hätte zu der Wandlung, die sich allmählich, aber ungehemmt in der Künstlerin vollzog. Sie hatte dem Publikum nie Konzessionen gemacht, und unbekümmert, ob sie jemand mit sich fortriß auf ihrem Fluge hinauf, wuchs sie immer mehr über sich selbst hinaus. Gerade auf diese Art vielleicht vermag der Künstler am besten erzieherisch auf seine Umgebung zu wirken, daß er höher und höher greift; wohl dürfte die große Masse ihm nicht folgen, und das erlebten wir ja auch bei Clara Schumann: dieselbe, die statt der Virtuosenprogramme endlich Schumann, Beethoven, Bach brachte — gerade, wo man ihr früher zugejubelt, stand sie allein; aber wie mancher auch wieder, der vielleicht führerlos

schwankte, erlebt unbewußt den Aufstieg mit und findet sich plötzlich auf Höhen wieder, wo die ganz reine Luft weht, deren Köstlichkeit ihm nun wie eine Offenbarung aufgeht. Clara Schumann hat ihrem Publikum nicht immer den Aufschwung, dessen es bedurfte, um ihr ganz folgen zu können, zugetraut, hat sich nicht selten von diesem Publikum wie durch einen Abgrund getrennt gefühlt; es ist aber wohl nicht zum mindesten ein Bruchteil ihres Verdienstes, daß die musikalische Bildung unserer ganzen Nation und auch unserer Nachbarn eine stetige Entwickelung nach oben aufweist.

Man möchte, wenn man nach Abschnitten rechnen wollte, Clara Schumanns Leben in drei Zeiträume verlegen. Der erste stand zum weitaus größten Teile unter dem Einfluß Wiecks. Sie war „die erste deutsche Künstlerin" — durch ihn; sie war eine „musikalische Pianistin" (ich habe nie eine gekannt außer der verstorbenen Szymanowska aus Petersburg, äußerte Wieck), er hatte sie dazu gemacht, wenn auch nicht nur aus sich selbst, sondern durch die vollkommene Ausnützung ihrer ganzen glücklichen Veranlagung. Dann aber kam die Zeit, wo Wieck die Tochter fertig und vollendet in seinem Sinne vor sich sah, wo er wußte, ihr alles gegeben zu haben, was er hatte geben können; so war sie sein Werk, die Krone seines Willens, daß er eifersüchtig jede Wandlung fernzuhalten suchte, die ihm das Recht auf sie hätte fortnehmen müssen.

Und diese Wandlung kam mit Robert Schumann. Wo Wieck sein Werk vollendet wähnte, begann Schumann fortzubauen; durch ihn und mit ihm, durch die Wechselbeziehung des schaffenden Künstlers und der nachschaffenden Interpretin half sich Clara ganz aus dem Virtuosentum heraus und in jene Künstlerschaft hinein, die schon jetzt auf ragender Höhe steht. „Durch seinen Genius empfing der ihre die eigentliche höchste Weihe," sagt La Mara. „Weit über das, was Clara Wieck einst war, wuchs Clara Schumann hinaus."

Der Kampf mit Wieck sagt zur Genüge, wie sehr er die Wendung als einen Eingriff in seine Rechte empfand; er fürchtete, seine angebetete Clara, für die allein er gewirkt, verloren zu haben — nicht für sich, sondern für die Musik, für die er sie erzog —, fürchtete, sie würde ein ihrer zu unwürdiges Los wählen, nicht aufsteigen zur Höhe, sondern verschwinden in der Versenkung; ja, vielleicht konnte sie für ihn gar nicht mal höher mehr steigen, als wie er sie geführt. Für sie aber war es der Schritt nach oben. Sie wuchs hinaus über den alten Kreis, und damals war es auch, daß ihr die große Gemeinde nicht mehr ganz folgte, der sie in ihrer großen, reinen Kunst vielfach eine Fremde wurde; aber sich selbst getreu, wich sie nicht von diesem immer klarer hervortretenden Weg, dem zu folgen ihre Bestimmung sie zwang. Vielleicht war dies erst der rechte Werdeprozeß, dieser zweite Abschnitt in ihrem Künstlerdasein, der sie befähigte, dem dritten und maßgebenden, diesem gewaltigen Aufstieg, ganz gerecht zu werden, denn auch sie mußte sich erst durchringen zu ihrer Aufgabe, und wieviel Schmerz, wieviel Verzweiflung, Kampf und doch wieder siegreiche Ueberwindung diese Frau durchmachen mußte, um das schlackenlose Feuer reinen Künstlertums in sich zu zeitigen, das haben wohl nur wenige außer ihr ermessen. Sie war noch zu jung, und ihre Liebe zu Schumann zu tief, um kampflos die harte Hand des Schicksals zu ertragen, die unerbittlich in ihr Leben griff; und doch mußte sie sich beugen, selbst vor dem Furchtbaren, daß man Schumann, den über alles Geliebten, als er in einem übermächtigen Augenblicke seiner Krankheit in den Rhein sprang, in der Endenicher Anstalt unterbrachte, ihr nicht viel mehr als die bange Ahnung lassend, daß sie ihn vielleicht nie wiedersehen würde. Zwei Jahre noch lebte Schumann, doch was war er noch, ein Schatten, der Welt, der er so Herrliches geschenkt, längst entrückt, unfähig, die Sorge für Frau und Kinder je wieder zu übernehmen. Und das war es wohl, was die in Verzweiflung Verharrende wieder aufrüttelte — die harte Notwendigkeit, selber sorgen zu müssen, gab sie ihrer Kunst zurück. „Das Geld ist alle" — das ist wie ein Auftakt zu dem letzten großen Lebensabschnitt Clara Schumanns, diese tieftragische Einleitung in ihrem Tagebuche, als sie sich im Herbst 1854 entschloß, den Kampf ums Dasein aufzunehmen. Vielleicht ist es allemal die Not, die die besten Werte schafft; die Musikwelt wenigstens hat es damals ihr zu danken gehabt, daß sie Clara Schumann wieder bekam. Und als dann Schumann sie mit sieben unmündigen Kindern zurückließ, da war sie doch so in sich gefestigt, daß sie ihre Pflicht klar übersah. Gewiß war auch ihr die Kunst ein Mittel, Geld für den Lebensunterhalt zu erwerben, sie blieb ihr aber immer das Höchste, Heiligste, ja, sie wurde ihr Helferin, Freundin, Trösterin, die ihr entgegenkam und sich willig von ihr finden ließ, wie nur wenige sie gefunden haben. „Ach, lieber Joachim, was es Herrliches ist, Künstlerin zu sein . . ." — jetzt erst wußte sie es, wo Freude und Leid miteinander rangen, ohne daß auch die Freude — eben jene reine, die in der Zwiesprache mit der Kunst entsteht — ganz zu unterdrücken war.

Damals trat die Clara Schumann geläutert aus dem Werdeprozeß hervor, wie wir sie vierzig Jahre lang unter uns wirken sahen — die berufenste Vertreterin einer erdentrückten Kunst —, Königin unter den Klavierspielerinnen, die die Musik bis in ihre tiefsten Falten erfaßt hatte. Sie besaß nur ein Glaubensbekenntnis, aber es wurzelte in geheiligten Anschauungen, in deren Größe ihr nicht viele unter den ausübenden Künstlern gleichkamen. „Mein Streben ist nur, immer mehr das Göttliche in der Kunst empfinden zu lernen, immer würdiger es wiederzugeben" (an Selmar Bagge). Das ist es ja gerade, was Clara Schumann so hoch über ihresgleichen stellt, daß sie die Kunst als etwas Gewaltiges, Heiliges ansah, dem sie dienen mußte, nicht das sie sich dienstbar machte. Klar spiegelt sich ihre Auffassung in einem Brief an Brahms:

„Eigentümlich erscheint mir Deine Anschauung des Concertreisens! Du betrachtest es nur als Verdienst, ich nicht; ich fühle mich berufen zur Reproduktion schöner Werke, vor allem auch der Roberts, solange ich die Kraft habe, und würde auch, ohne daß ich es unbedingt nötig hätte, reisen, nur nicht in so anstrengender Weise, wie ich es oft muß. Die Ausübung der Kunst ist ja ein großer Teil meines Ichs, es ist mir die Luft, in der ich atme!"

Sie konnte diese Luft jetzt, wo sie sie atmete, nicht mehr entbehren; hätte sie den klar umrissenen Wirkungskreis, den Joachim ihr an der Berliner Musikhochschule oder der König von Hannover als Lehrerin der Prinzessinnen bot, angenommen, so hätte sie sich die Flügel gebunden. „Ich kann jetzt solch 'ne Stellung noch nicht annehmen, fühle doch noch zuviel Kraft und Frische in mir, nach außen hin tätig zu sein . . ." (an Marie Sch. 1861). Damals war sie neben Joachim mit die hauptsächlichste Stütze im deutschen Konzertleben, schuf sie doch immer, wo sie gab, Eigenwerte, duldete sie doch keine Scharlatanerie, keine Kunststückchen, um zu blenden und zu verblüffen. Hier muß sie selber wohl Liszt recht geben, für den sie doch nichts übrig hatte, wenn er von ihrer „asketischen Hingabe" an die Kunst redet. Aber gerade darum war Clara Schumanns Weg, auf dem sie sich eigentlich nur an Berufene wenden konnte, nicht leicht; und auch sonst blieb ihr nicht alles erspart, fiel immer wieder trübes Licht in ihr so sehr bewegtes Dasein. Krankheit, Trennung von den Kindern, das häufte auch für sie immer neues Leid zusammen, und wie stark diese Frauenschultern gewesen sein müssen, um immer noch Last auf Last zu tragen, das zeigt jener Konzerttag in Heidelberg, als die Nachricht von dem Tode der Tochter Julie eintraf. „Das Konzert war nicht ohne große Verlegenheit abzuändern. Kurz, ich spielte. Niemand wußte davon." Auch Ferdinand sah sie sich noch im Tode vorangehen; aus Felix aber wurde ein Dichter; „Meine Liebe ist grün . . .", in diesem Brahms-Lied ist er unsterblich geworden.

Clara Schumann schöpfte aus einem wunderbaren Born; sie stand über dem Alltag; das war es, was sie trotz allem, was an sie herantrat, unbekümmert vorwärtsschreiten ließ. Aber sie erntete auch ein reiches Maß der Liebe; welches Fest wurde nicht ihr fünfzigjähriges Künstlerjubiläum, das sie an der Stätte festlich beging, wo sie zum ersten Male in die Oeffentlichkeit getreten war. „. . . unvergeßlicher Tag. Am Vormittag wurde ich überschüttet mit herrlichen Geschenken, Blumen, Kränzen . . . Abends Concert . . . Es waren nur Compositionen von Robert . . . Ich spielte das a moll-Concert. Der ganze Saal war mit grün und goldenen Eichenlaubkränzen und Guirlanden ausgeschmückt. Als ich auftrat, stand das ganze Publikum auf und ein Blumenregen begann, unter dem ich völlig begraben wurde. Lange währte es, ehe ich mich ans Klavier setzen konnte. Ein paar Mal war es, als ob mich das Gefühl der Rührung übermannen wollte, ich zitterte heftig, aber ich bewältigte mich und spielte das Concert vollkommen ruhig und herrlich gelang es." (Tagebuch.) — Das a moll-Konzert, ihr ureigenstes Eigentum, möchte man sagen. Sie spielte es unzählige Male, und wohl selten hat ein Künstler sich eines Werkes so ausschließlich angenommen, wie sie dieses herrlichen einzigen Klavierkonzerts ihres Gatten. Hans v. Bülow sagte, es habe aller Sympathien errungen durch die große Meisterin, die den ihr verwandten Geist so unvergleichlich zur Mitteilung gebracht hat. Wenn die Kompositionen des hervorragendsten modernen Instrumentalkomponisten mit solch wunderbarer Vollendung, mit so schwunghafter Totalauffassung und so ausgefeilter Nuancierung aller Einzelheiten interpretiert werden, so brechen sie sich auch bei dem widerstrebendsten, zurückhaltendsten Publikum Bahn." Und Holtei, der sich vor Klavierkonzerten Flüchtende, fühlte sich dahin gebracht: „Mit Tränen im Auge Ihrem Spiel zu lauschen bis auf den letzten Ton. Die wunderbare geistige Klarheit dieses Vortrags grenzt ans zauberhafte . . ." — Ließe sich solche künstlerische und vollendete Auffassung

traditionell fortleiten, bis eine ebenso Berufene das Erbe dieser ganz Großen einst antritt? Aber das läßt sich nicht anerziehen, das mußte geläutert aus dem Schmerze hervorgehen, den restlos auszukosten, um aus ihm heraus zu gestalten, auch eine Gabe ist, die nur wenige besitzen.

Frankfurt, die letzte Heimat der Künstlerin, erlebte das letzte Auftreten Clara Schumanns. Es war in einer Trio-Soiree von Kwast, am 12. März 1891, und die Einundsiebzigjährige setzte sich noch einmal für Brahms ein, der es nicht ihr am wenigsten dankte, daß er jetzt lange auf festen Füßen stand. Was Wunder, wenn an diesem letzten Abend seine Haydn-Variationen unter solchen Händen wie denen Claras und Kwasts einen solchen Beifallssturm erweckten, daß sie wiederholt werden mußten. — Nicht lang war der Lebensabend mehr, der der Greisin beschieden wurde. Wir aber sollten den Tag nicht vergessen, da diese Künstlerin heimging, der wir so viel zu danken haben. Einer Frau, so groß, so herrlich, so deutsch, und ihrer heiligen, sie ganz erfüllenden Aufgabe getreu, das Beste, das in ihr war, restlos zu geben, gebührt auch noch heute ein Platz in der ersten Reihe als einem leuchtenden Vorbild, dem wir alle unseren Zoll zahlen sollten. „An Ihnen lerne ich's immerfort, daß man Lebenskraft (= lebenskräftiges Schaffen) nicht aus Büchern holen kann, sondern aus der eigenen Seele," schrieb ihr Brahms. „Man muß nicht herein-, sondern hinausempfinden." — Wenn sich das lernen ließe, so könnten wir alle von Clara Schumann das lernen; aber dies aus dem Innern schöpfen, ist persönliches Gut, ist dasselbe, wovon Karl Sell an jenem Pfingstmorgen auf dem Bonner Friedhof sprach, da man die sterbliche Hülle der Heimgegangenen an der Seite ihres Robert beisetzte: „Das kein Auge gesehen hat und in keines Menschen Herz gekommen ist, das hat Gott denen gegeben, die ihn lieben."

Karl Loewe und seine Wundergestalten aus Sage und Märchen.

Von Dr. LEOPOLD HIRSCHBERG (Berlin-Dahlem).

(Fortsetzung.)

Hexen und Hexenmeister.

Schreckliche, *verhexte Leiber*, durch und durch von Flammen glühend, zeigen sich in Goethes herrlicher „*Erster Walpurgisnacht*", einem Werke, das an Dankbarkeit der Ausführung Mendelssohns berühmter Komposition nachsteht, an Geschlossenheit der musikalischen Gedanken und dadurch bedingter Einheitlichkeit sie übertrifft. Mendelssohn hat eine dramatische Kantate, Loewe eine Ballade geschaffen. Beides kann, wenn man Goethes Bezeichnungen des Werkes zugrunde legt, voll berechtigt nebeneinander bestehen. Offenbar war der Dichter sich selbst nicht ganz klar darüber, welcher Gattung seiner Gedichte er dieses halb dramatische, halb balladische Gebilde aneignen sollte, und dieses Schwanken findet seinen Ausdruck darin, daß die „Erste Walpurgisnacht" in den frühen Ausgaben unter den Balladen, in den späteren unter den Kantaten erscheint. Loewes Hexenmotiv, eine geniale Umgestaltung des das Ganze beherrschenden Grundthemas, wirkt besonders in der Orchesterbearbeitung, die er außer der Klavierbegleitung gegeben hat, mit hinreißender Gewalt.

Ueber die *Hexe* der „*Walpurgisnacht*" von Willibald Alexis, eine nicht allein von Richard Wagner, sondern selbst von Loewe-Gegnern nach Gebühr gewürdigte Meisterschöpfung, habe ich mich an den verschiedensten Stellen [1] zur Genüge ausgesprochen. Gerade dieser Umstand beweist, daß man das Werk von den mannigfachsten Gesichtspunkten aus betrachten kann und immer neue Schönheiten an ihm findet. Der wilde, dämonische, an Zynismus grenzende Humor dieser Ballade explodiert gewissermaßen in einem Zitat aus einem fremden Werke: dem Hexenchor aus Spohrs Faust-Oper.

Unter die berühmtesten *Hexen* gehört bekanntlich die biblische von *Endor*. Zu einer eingehenden Schilderung ihres Wesens war in der Ballade „*Saul und Samuel*", worin ihr nur zwei Zeilen gegönnt sind, nicht Raum; das Werk selbst wird in einer späteren Abteilung seine Erwähnung finden.

Ein männlicher Vertreter der ehrsamen Gilde endlich findet in dem alten *Hexenmeister* des „*Zauberlehrling*" durch das Hereinbrechen köstlich-feierlicher, fremdartiger Akkorde nach der atemlosen Unisonohast des übrigen seine gebührende Würdigung.

[1] „Vorwagnerischer Feuerzauber" (a. a. O.). „Reitmotive" (Musikalisches Magazin, Heft 40).

Erd-, Luft-, Wasser- und Feuergeister.

Der Feuergeist Loge erzählt:

> So weit Leben und Weben,
> In Wasser, Erd' und Luft,
> Viel frug ich,
> Forschte bei allen;

Loewe, auch ein Feuergeist, im wirklichen [1] und bildlichen Sinne des Wortes, forschte ebenso in Wasser, Erd' und Luft. „Auf der *Erde* rauhem Rücken wohnen die *Riesen*." Sie treten uns als komisch unbehilfliche Wesen, nur durch tiefe Baß-Brummstimmen bezeichnet, in Rückerts Humoreske „*Die Riesen und die Zwerge*" (für Männerchor) entgegen; als drohende Ungeheuer aber in der Ballade „*Die Spreenorne*". Wie so häufig, erkennen wir auch in dem „Riesenmotiv" dieses Werkes Loewe als den Vorgänger Wagners. Jedem ist das stampfende Thema mit seinem urelementaren Unisono aus dem „Rheingold" bekannt; halten wir das Loewesche der „Spreenorne" entgegen (G.A. V, 7; S. 2, T. 1), so erkennen wir dieselben Elemente in ihm. Dieses genial erfundene Motiv wird nun im weiteren Verlaufe durch Ueberführung in die verschiedensten Tonarten und wahrhaft großartige Harmonisierung im Verlaufe von 22 Riesentakten ($^6/_4$) derartig ausgestaltet und erweitert, daß man schließlich in seiner letzten Formung (G.A. V, 10; S. 1) die „dreihundert" Riesen, von denen der Dichter erzählt, plastisch vor sich sieht. Uebrigens hat Loewe diese ganze Episode orchestral durchlebt, da wir (etwas vollkommen Ungewöhnliches bei ihm) in der Klavierstimme die Bemerkung „Tromboni" finden. Ueber das Werk schreibt Loewe an seine Frau:

> *Marx* hat mein neuestes Balladenheft rezensirt; die „Spreenorne" stellt er in einem kleinen, begeisterten Aufsatze über alle meine früheren Balladen; der „Bau der Riesen" hat ihn ganz frappirt. Deine ungünstige Prophezeiung in bezug auf diese Ballade, der ich beistimmte, ist also nicht in Erfüllung gegangen, so sehr ich es fürchtete.

So hat Loewe selbst geglaubt, zu Kühnes gewagt zu haben!

Ganz ähnlich und doch wieder neu ist im „*Paria*" von Goethe der musikalische *Riesengedanke* zum Ausdrucke gebracht. Der gewaltig-eindrucksvolle Oktavensprung ist hierbei (zum Unterschiede von dem vorigen Werke) in die Singstimme verlegt:

> Aufersteht ein Riesenbildnis.

Die Begleitung mit ihrer diatonisch zur Tiefe fortschreitenden Tonfolge im Baß und dem zur Höhe steigenden Dreiklang im Diskant gibt dem Gesang die Fülle und Macht.

Die Antipoden der Riesen — die *Zwerge* — haben in zwei bekannten Meisterwerken, dem „*Hochzeitlied*" und den „*Heinzelmännchen*" eine so charakteristische und dabei so wundervoll poetische Darstellung gefunden, daß diese füglich als klassische Musterbilder kat exochen gelten können.

Als *Luftgeister* möchte ich zwei völlig verschiedene Wundergestalten bezeichnen. Auf den Flügeln des Sturmwindes, versengende und ausdörrende Samum-Glut hauchend, stürmen „*die Geister der Wüste*" (das erste der „Bilder des Orients") daher. Drei an der Zahl, stürzen sie nacheinander (G.A. VI, 102; S. 1, T. 1, 2), wilden, raubgierigen Geiern vergleichbar, unsichtbar auf ihr Opfer, den Menschen, los und vereinigen sich sofort zu heulendem, kurzem Dreigesang, dessen Schluß ein entsetzlich schwirrendes und pfeifendes Hui! bildet. Nur wenigen, und nur mit dem Balladenstil ganz vertrauten Sängern wird es gelingen, das, was Loewe mit dem Zeichen [Zeichen] zum Ausdrucke gebracht haben wollte, wiederzugeben. Die menschliche Stimme muß hier, natürlich ohne die Grenzen des Aesthetischen zu überschreiten und den Gesangston zu verlassen, gewissermaßen zur Windmaschine werden. Dann folgen sie einzeln:

Erster:	Auf der Oasis lag ich, heult' ich und lag, Und konnt' sie nicht dörren den langen Tag.
Zweiter:	Mich trug der Wirbel vorbei die Flut, Ich schlürft' und schlürfte und blieb doch Glut.
Dritter:	Mir dörrt die Hitze den heisern Schlund, Nur Blut mag kühlen den heißen Mund.

Ein jeder meisterhaft charakterisiert, in besonderer Furchtbarkeit der letzte mit grauenerregender Chromatik:

> Mir dörrt die Hitze den heisern Schlund,
> Nur Blut mag kühlen den heißen Mund.

(G.A. VI, 103; S. 4, T. 3 ff.) In teuflischer Freude, schließlich im *pp* ersterbend, schließt der erneute Dreigesang:

> Den heißen Odem, er schlürft ihn ein,
> Sein starres Blut mag uns Kühlung sein!

[1] Vergl. meine Arbeit „Vorwagnerischer Feuerzauber" (Die Musik, a. a. O.).

Nach diesem Höllengemälde, in der „*Schwanenjungfrau*“ ein Bild des Himmels; eine azurne Luft durchweht die einfachen, harpeggierten Dreiklänge, mit denen sich das geflügelte Mädchen hoch über Berge und Täler schwingt.

Den Reigen der *weiblichen Wassergeister*, gemeinhin *Nixen* genannt, eröffnet das „feuchte Weib“ aus Goethes „*Fischer*“ mit ihrem Zaubergesange. Das Charakteristische dieser Ballade besteht darin, daß das Gewoge der Wasserfluten andauernd anhält, und zwar in gebrochenen Akkorden bald der Ober-, bald der Unterstimme der Begleitung; dazu tritt dann im Mittelsatze der Nixengesang. Nun gibt es ja in einem Vokalwerke überhaupt keinen „Gesang“ im Sinne einer Steigerung des gesprochenen Wortes, denn die Rede selbst ist ja schon Gesang geworden. Dieser prinzipielle Verstoß gegen die Regeln der Aesthetik wirkt allerdings im musikalischen Drama weit störender als im Liede, und selbst die beiden größten deutschen Musikdramatiker, Gluck und Wagner, sind sich darüber nicht klar gewesen. Gluck läßt im Orpheus die Furien, Wagner in den Feen einen Stein durch „Gesang“ erweichen; in Werken also, in denen alle Worte gesungen werden[1]. Streng genommen, müßte also ein Tondichter von der Komposition auch eines Gedichtes absehen, in welchem dem Gesange im Gegensatze zur gewöhnlichen Lautsprache eine solche Sonderstellung zugewiesen ist. Aber ein großer Meister darf nach Goethes Worten „Gefühl ist alles“ auch über derartig subtile philosophische Gründe sich hinwegsetzen; und wenn er noch gar, wie Loewe im „Fischer“ eine so hinreißend schöne, sinnbetörende Melodie bringt, dann ist ihm völlig verziehen. Sie tritt zuerst ganz schüchtern, wie der liebende Anhauch eines Cellos, umwogt von harpeggierten Akkorden der Oberstimme, in der Tiefe hervor; greift dann, mutiger geworden, auf die Singstimme und überläßt dieser für einige Zeit vollkommen das Feld, um endlich in voller Stärke, gegen die aller Widerstand des schwachen Knaben nutzlos erscheint, in die hohen Tonlagen, vom Harfengetön des Basses hold umschlossen, überzugehen. Felix Mottl hat in seiner Instrumentation des „Fischers“ gerade diese Stellen prächtig wiedergegeben.

Nicht durch Gesang, sondern durch die Schönheit ihres Leibes betört das „*Switesmädchen*“, eine Bewohnerin des fabelhaften polnischen Switesflusses, einen Jüngling. Nachdem das verführerische Wesen durch einen reizenden Tanz auf den Wellen, wobei die Wassertropfen im Mondesschimmer gleich silbernen Leuchtkugeln aufsprühen, den Jüngling immer tiefer in das waldige Tal gelockt hat, beginnt sie mit einem, dem des „Fischer“ nicht unähnlichen, Verführungsmotiv die ganze Zaubergewalt ihrer Reize zu entfesseln. Das Werk, lange Zeit gänzlich verschollen, ist heute, wo es in der Gesamtausgabe (Bd. VII) von neuem gedruckt vorliegt, noch immer eine terra incognita der Sänger, die nicht ahnen, welchem Meisterwerke sie die schuldige Achtung versagen.

Durch die großartige Märchenballade „*Der Mummelsee*“ erhebt sich Loewe zu einem der hervorragendsten Vertreter der romantischen Schule. Kein anderer hätte es verstanden, dieses mitternächtige Gemälde eines Nixenspuks so in Töne zu geben. Die beiden Motive des ruhigen und sturmbewegten Sees bilden die Grundlage des Ganzen; wie Gluck in naiver Kunst Ruhe und Sturm in der Ouvertüre der tauridischen Iphigenie malt, so schillert die Kunst Loewes hier in einer wahrhaft überwältigenden Farbenpracht. Man sieht die Lilien des Sees durch den Glanz des Mondes sich zu Nymphen beleben, man sieht ihre „Gesichter weiß“ allmählich in „zarter Röte prangen“, ihre weißen Gewänder im Tanze umherwirbeln. Wohl das Bewunderungswürdigste des Stückes ist die Verwendung der Koloratur, die durch förmliche Tonbilder aus ihrer gewöhnlichen, ziemlich verachteten Nebenrolle zu einer Wichtigkeit und Bedeutung erhoben wird, wie in den Meisterarien Bach und Händels. Unvergleichlich schön ist auch der Schluß des Werkes. Ein Arm mit geballter Riesenfaust erhebt sich aus der Wassertiefe; ihm folgt ein triefendes, schilfbekränztes Greisenhaupt; und eine Stimme, die alle Echos des Gebirges weckt, ruft:

Zurück in eure Wogen,
Ihr Lilien ungezogen!

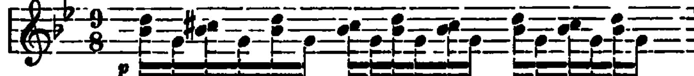
Erschrocken stieben die Mädchen auseinander; die ersten blassen Morgenstrahlen bleichen ihre Wangen, und alsbald schwanken wieder nur weiße Lilien träumerisch auf der Oberfläche des Gewässers. Die ungeheure Steigerung der Musik, von dem Erscheinen der Faust bis zum Ertönen der Donnerstimme, erfolgt im Raume von 14 Takten; 16 Takte eines neuen genialen Themas (G.A. IX, 84; S. 1 ff.) schildern dann das plötzliche Stocken des Tanzes und das Flüchten der Mädchen; das Ruhemotiv des Anfanges schließt das Werk zyklisch ab und umstrickt mit seiner zarten Melodik die Sinne des Hörers, der im Banne eines Großen gestanden hat.

Der „Mummelsee“ hat uns bereits die Bekanntschaft mit den *männlichen Wassergeistern*, auch *Necks* oder *Nöcks* genannt, vermittelt. Diese Sagengestalten sind entweder milde, dem Menschen wohlgesinnte Wesen, wie der weltberühmte, harfenspielende „*Nöck*“, der über die ihm angetane Verhöhnung mutwilliger Knaben sogar weinen kann und sich „sanft und süß trauernd“ in die Fluten senkt; oder schreckliche, menschen- und gottesfeindliche Dämonen. Ein solcher tritt in der Ballade „*Agnete*“ hervor; dieser „*Neck*“ aber ist so unbekannt geblieben als sein Namensvetter, der „Nöck“, bekannt geworden ist. Und doch weist seine und seines Hofstaats Charakterisierung durch Loewe alle Vorzüge unseres Meisters auf; gleichviel, ob er in tiefen Meereshallen auf „goldigem Bernsteinthron“ sitzt, oder auf schäumendem Wasserrosse, von Gischt umsprüht, zur Oberfläche emporstürmt.

Daß die nimmer rastende Phantasie Loewes auch ganz reale Bilder des Lebens in Verbindung mit der Geisterwelt bringt, beweist der grandiose Chor der *Flammengeister* am Schlusse des Oratoriums „*Johann Huß*“. Es unterliegt für mich keinem Zweifel, daß die Anregung zu diesem die Pforten der Geisterwelt berührenden Abschnitt der Dichtung, als Krönung eines bis dahin rein historische Tatsachen verarbeitenden Textbuches, ganz speziell von dem Tonmeister selbst ausgegangen ist. Und es ist bewunderungswürdig, wie dieser Feuerzauber aus kleinen Anfängen zu immer heißer werdender Glut anschwillt, wie eine Geisterstimme nach der anderen in das Flammenmeer des Orchesters hineindringt. Die genaue Analyse dieses Meisterwerkes finden sich dafür interessierende Leser an anderer Stelle[1]; hier mußte es aber wenigstens eine Erwähnung finden.

Elfen.

„Wenn die Elfen nicht ihrer Natur nach unsterblich wären, so würden sie es schon allein durch Shakespeare geworden sein,“ sagt Heine in „Elementargeister und Dämonen“. Wir machen uns keiner Uebertreibung schuldig, wenn wir in diesem Satze hier „Loewe“ für „Shakespeare“ setzen. Wenn auch Weber im Oberon und Mendelssohn in seiner Sommernachtstraum-Musik uns das luftige Elfenreich gar lieblich gemalt und mit allem Duft deutscher Romantik erfüllt haben, so ist doch eine derartige Fülle von Ausdrucksmitteln, wie wir sie bei Loewe antreffen, bei ihnen nicht vorhanden. Nicht weniger wie zehn Werke kommen hier in Betracht, durchweg bedeutende, zum Teil weltbekannte Meisterstücke. Schon Loewes erstes balladisches Werk, der „*Erlkönig*“[2] offenbart uns die überwältigende Größe seiner Auffassung, sein tief eindringendes Verständnis des Dichters. Schubert läßt die Stimme des Geistes in seiner süßesten Melodik ertönen und raubt dem Goetheschen Gedichte das Wesentlichste, indem er durch diese selbständige Melodieführung dessen Einheitlichkeit zertrümmert. Denn die Worte des Geistes vernimmt nur der vom Fieber geschüttelte Knabe; der Vater, dessen gesunde Sinne nichts von den Gesichts- und Gehörs-Halluzinationen des Kindes wahrnehmen, hört nur das Säuseln des Windes in dürren Blättern. Die Aufgabe des Tondichters bestand also darin, *durch ein einziges Motiv Wirklichkeit und Traumleben auszudrücken*. Jegliche Rücksicht auf lockenden, sinnbetörenden Wohlklang mußte fortfallen. Ich betrachte nun die „Umbiegung“ gerade dieses Themas für eine der größten Offenbarungen der gesamten deutschen Musik. Die Urform des Motivs (in Moll) malt mit



der größten Einfachheit — der eigentlichen Kunst des Genius! — und der zwingendsten Realistik das Rauschen der vom Winde bewegten dürren Blätter; es führt uns also den *Schauplatz* vor, in dem sich das Drama abspielt. In dem Augenblicke, wo sich der umnebelten Phantasie des Knaben dieses Rauschen als der *Flüsterhauch des Erlkönigs* darstellt, biegt das Motiv in die Dur-Tonart ein und bleibt in diesem



Dreiklang förmlich körperlos während der ganzen Rede des Geistes bestehen, die nun ebenfalls einzig und allein diesen Urakkord festhält:

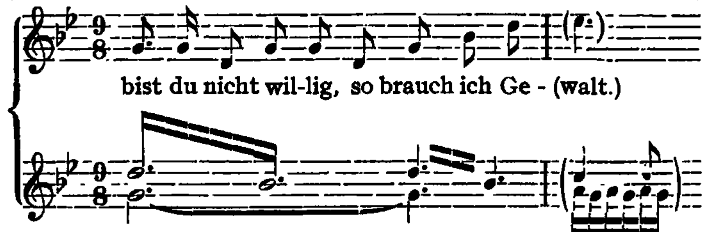


[1] Diese Beispiele ließen sich ins Unendliche fortführen.

[1] „Vorwagnerischer Feuerzauber“ (a. a. O.).

[2] Er ist, trotzdem er als op. 1 No. 3 bezeichnet wird, vor dem „Edward“ (op. 1 No. 1) komponiert.

Ebenso ist es in der späteren Strophe. In der Drohung aber, die die Katastrophe herbeiführt, tritt (im letzten Takte) der Moll-Dreiklang hervor. Das hehre Isis-Geheimnis Loewescher Balladenkunst ward in diesen Takten der Welt offenbar.



Auch zwei andere Elfenwerke unseres Meisters, *„Elvershöh“* und *„Herr Oluf“*, werden von Heine in obengenannter Abhandlung ihrem Inhalt nach besprochen. Auf dem den Elfen geweihten Platz, der Elwershöh (Elfenhöhe), ist ein Jüngling eingeschlummert; zuerst fordern sie ihn mit lüsternen Liedern zum Tanze auf, dann aber, als er ihren Lockungen gegenüber stumm bleibt, drohen sie, ihm das Herz aus der Brust zu reißen. Der Hahnenschrei ermuntert den Schläfer — er ist der Gefahr entgangen. Alle Traumeswirren, die den Sinn des Schlafenden umnebeln, das Schweben der Elfenjungfrauen, das Zwitschern der Vögel, das leise Plätschern des Flusses wird durch langes Verweilen in den beiden Grundakkorden der E dur-Tonart so charakteristisch gemalt, daß man fast glauben möchte, Wagner hätte es sich zum Muster für die erste Rheingold-Szene genommen. — Uebrigens liefert uns Loewes Autobiographie (a. a. O. Seite 73) gerade für „Elvershöh“ einen deutlichen Beweis, wie schon in der Seele des Jünglings alles für seine Geisterballaden-Zukunft vorgebildet war. Er beschreibt da sehr anschaulich seine Gedanken gelegentlich einer Nachtwache auf dem Halleschen Kirchhofe während seiner Militärdienstzeit. Mit Vorliebe wurden gerade dort „Spukszenen“ mit den Posten gespielt:

> So überließ ich mich denn ungestört den eigenen Gedanken. Ich ließ sie in die Ferne schweifen, in vergangene Zeiten zurückgehen . . . Blickte mich der Kirchhof in dieser nächtlichen Beleuchtung nicht wie der von Löbejün so heimatlich an, daß es mir war, als sähe ich zu ihm aus unserer großen Wohnstube herüber? So wechselten in mir Gedanken und Träume lebhaft miteinander. Und nach und nach wurden aus ihnen vereinzelte Gedanken, die zu Gedankenstrichen herabsanken, und sich jener traumhaften Verwirrung näherten, die ein Vorbote des Schlafes ist. Meine Augenlider wurden schwer; ich beschleunigte auf- und niedergehend meine Schritte; doch auch die Füße wollten nicht mehr recht von der Stelle. Unwillkürlich fiel mir *Herders Elvershöh* ein — war ich denn in Erlkönigs Reich gekommen? — Vor meinen Ohren begann der Schlaf seine nächtigen Flügel rauschend zu bewegen. — — — Ich biß mir heftig in den Arm — der Schmerz erweckte mich vollständig. — Für diesmal hatte mich ein glücklicher Gedanke gerettet — —

Der Elfentanz des *„Oluf“*, das Auf- und Abschweben, Neigen und Beugen im *„Harald“*, das Klingen der Glöckchen im Haare der Elfenkönigin *(„Tom der Reimer“)* sind laut redende Zeugen der Erfindungskunst Loewes, der wie ein mächtiger Zauberer nur seinen Stab zu rühren braucht, um die Wundergebilde der Sage musikalisch zu beleben. Drei Duettinen für Frauenstimmen, *„Stimmen der Elfen“* (op. 31) sind eine ebenso anmutige Gabe wie der *„Ariel“* (Anfang des zweiten Faust-Teiles). Und wie im „Huß“ Wirklichkeit und Geisterwelt sich vereinen [1], so ist auch in der historisch-romantischen Oper *„Emmy“* [2] der Elfenwelt ein weiter Raum gegönnt; gerade die Elfenszenen, Chöre und Soli in seltsamster Taktart gehören zu den anziehendsten Episoden des Werkes.

„Der Blumen Rache“ zeigt einen staunenswerten Reichtum musikalischer Charakteristik. Phantastisch werden die einzelnen *Blumenelfen* gezeichnet: eine sanfte, schmachtende Weise schildert die der Rose und Lilie, eine kriegerische und kecke den Elfen des Eisenhutes und der Kaiserkrone, eine echt orientalische den dem Türkenbunde entsteigenden Neger. Voll höchsten Wohllauts im Anfang, voll grimmiger Kraft gegen das Ende ist der Gesang dieser Elfen; ihr rasender Tanz und ihr allmähliches Entweichen konnten nicht schöner dargestellt werden.

Aber in keinem Werke der Gesamtliteratur finden wir ein so anmutiges, reizendes Bild von dem ganzen Leben und Treiben dieses kleinen Geisterstaates, dessen Haupttätigkeit in der Veranstaltung von Mondscheintänzen, bei denkbar geringsten Ansprüchen an körperliche Ernährung [3], besteht, wie in Loewes *„Elfenkönigin“*. Vom dichterischen Standpunkte aus betrachtet, stellt sich das Werk als ein äußerst glücklicher Griff des ehrwürdigen Friedrich Matthisson dar, der überall da, wo es romantisch-phantastische Situationen zu schildern gilt, seinen Mann steht. Um zu einer richtigen Auffassung dieses poetisch-musikalischen Kleinods zu gelangen, muß man annehmen, daß Einleitung und Schluß von der *Gesamtheit eines Elfenchores* gesungen wird, während der Mittel- (Haupt-) Satz lediglich der *Königin* zugehört. Demgemäß finden wir auch zwei streng gesonderte Motive; das leicht wie ein Hauch dahinschwebende Thema der Elfen (G.A. XVI, 190; T. 1 ff.) zur allgemeinen Schilderung der Lebensweise:

Einleitung des Gedichts	Nichts unterm Monde gleicht Uns Elfen flink und leicht! Wir spiegeln uns im Tau Der sternenhellen Au; Wir tanzen auf des Baches Moos, Wir wiegen uns am Frühlingssproß, Und ruh'n in weicher Blumen Schoß.
Schluß des Gedichts	Schnell rollt der Elfen Kreis Im zirkelrunden Gleis! Wo ist ein Fuß, der nimmer glitt? Wir Elfen flieh'n mit Zephyrschritt, Kein Gräschen beuget unser Tritt.

und das Motiv der Elfenkönigin, dem des Elfen (Erl)königs zum Verwechseln ähnlich, jedesfalls aus demselben Geiste geboren (G.A. XVI, 191; S. 4, T. 1 ff.). Hier wie dort der reine Dreiklang. Was im „Erlkönig“ aber aus triftigen Gründen bestehen bleiben mußte, kann sich hier schrankenlos ausgestalten, und so beginnt schon im achten Takte des Gesanges der Königin ein verminderter Septimenakkord geisterhaft vorbeizuhuschen, um dann von neuem in den reinen Wohllaut des Dreiklanges unterzutauchen. Im 28. Takt belebt sich das zauberische Bild, das bisher nur „in sanfter Erhabenheit“ eine silbern glänzende, ruhige Mondlandschaft zeigte. Durch:

> Schilf und Moos, durch Korn und Hain,
> Bergauf, talab, waldaus, feldein

trippelt das muntere Völkchen zum:

> Ringel-, Ringel-, Ringel-, Ringelreihn!

herbei. Eine entzückende Stelle in kindlich wiegender Melodie, die später noch einmal mit veränderter Begleitung als:

> „Götter-, Götter-, Götter-, Göttertrank!“

auftritt. Flötenton, Geigenklang und Harfenspiel eines dem Erdboden entstiegenen Gnomenheeres, ein Reigen „im Mettenfädleinkranz“ beschließen den Hauptsatz, um dem für den Schluß veränderten Elfenmotiv Platz zu machen.

(Schluß folgt.)

[1] Vergl. den vorigen Abschnitt.
[2] Noch ungedruckt. Dramatisierung von Scotts „Kenilworth“.
[3] Niemand wird behaupten wollen, daß „Mark vom Schmetterling“ und „Hirn der Nachtigall“ auf eine besonders üppige Lebensweise schließen lassen.

Ejnar Forchhammer.

Eine Selbstbiographie.

Ich bin am 19. Juni 1868 zu Kopenhagen geboren, bin also Däne, was mir in dieser ernsten Zeit wenig innere Befriedigung bereitet. Denn wenn auch die dänische Regierung eine absolut tadellose neutrale Haltung einnimmt, berührt es mich schmerzlich, zu sehen, wie wenig deutschfreundlich der größte Teil der dänischen Bevölkerung gesinnt ist, wie wenig Verständnis für deutsche Art und deutsche Kultur bei meinen Landsleuten, die doch demselben Volksstamm angehören, vorhanden ist. — Aber ich sollte nicht vom großen deutschen Kriege sprechen, sondern chronologisch fortschreiten in der Schilderung meines Lebenslaufes.

Meine Vorfahren väterlicherseits, die seit dem Dreißigjährigen Kriege in Schleswig-Holstein ansässig gewesen sind — erst mein Großvater siedelte nach Kopenhagen über —, waren alle evangelische Geistliche oder Pädagogen. Vielleicht kommt es daher, daß ich meine Kunst stets als ein Priesteramt angesehen habe und so gern durch dieselbe auf mein Publikum erzieherisch wirken möchte. Wer weiß? Die Fäden der Vergangenheit ziehen sich in gar wundervoller Weise durch unser Leben, und schwer ist es zu bestimmen, was ihr Werk ist und was auf späteren Einflüssen beruht.

In einer wunderlieblichen Waldgegend Dänemarks war mein Vater Direktor eines alten Gymnasiums und Internats; hier verbrachte ich meine Jugend bis zum Abiturium, und hier sog ich Natureindrücke ein, die für mein späteres künstlerisches Empfinden von grundlegender Bedeutung gewesen sind. Ohne Zweifel verdankt mein Siegfried seine Frische dem ungebundenen Herumstreifen in den Wäldern von

Herlufsholm, wie ja überhaupt die Kunst Richard Wagners ohne ein starkes, inniges Naturempfinden gar nicht voll zu erfassen ist.

Als junger Student der Mathematik und Naturwissenschaften, dessen selbstverständliches Ziel es war, mal Gymnasiallehrer zu werden, verschmähte ich die Genüsse, die das lebensfrohe Kopenhagen zu bieten hatte, keineswegs, nahm unter anderem auch eifrig teil am musikalischen Leben der Stadt, teils als Genießender, teils als Ausübender. Bei einer akademischen Dilettantenaufführung, wo ich eine bescheidene Chorrolle übernommen hatte, fiel meine Stimme dem Gesanglehrer Sextus Miskow auf, und kurz darauf fing ich an, unter seiner Anleitung meine Stimme auszubilden. Diese Ausbildung schritt — trotz großen Unterbrechungen — neben meinem akademischen Studium rüstig vorwärts, und eines Tages erklärte mir Miskow, daß es einfach lächerlich wäre, wenn ich einen anderen Beruf als den des Sängers ergreifen würde. Zunächst erschrak ich beinahe über den Gedanken, befreundete mich aber bald mit ihm.

Mein Vater, dem ich meinen neuen Entschluß mitteilte, widersetzte sich meinem Wunsche nicht, bat mich nur, vor dem Ergreifen des neuen Berufes meine Universitätsstudien zu beenden. Dies geschah denn auch, und am Anfange des Jahres 1894 bestand ich an der Kopenhagener Universität mein Staatsexamen, das mir die Berechtigung gab, künftig mein Brot als Mathematiklehrer verdienen zu dürfen — ein Recht, von dem ich jedoch keinen Gebrauch machen sollte, denn, nachdem ich nun auch meine militärische Dienstzeit erledigt hatte, fuhr ich im Frühjahr 1895 nach Berlin, um deutscher Sänger zu werden.

Zunächst suchte und fand ich in *Julius Liban* einen Lehrer, der mir noch tonbildnerisch viele wertvolle Winke geben und einige Partien gesanglich mit mir durchnehmen konnte. Also vorbereitet, trat ich am 1. Oktober in Lübeck mein erstes Engagement an. In Berlin hatte ich zwar auch nebenbei ein paar dramatische Stunden genommen, es war mir aber noch keineswegs zum klaren Bewußtsein gekommen, daß der dramatische Teil des Bühnensängerberufes ebensoviel Arbeit, Fleiß und Studium erfordert, wie der gesangliche Teil. Nach dem alten Rezept: „Wem Gott ein Amt gibt, gibt er auch den Verstand," dachte ich, daß das Schauspielerische von selbst kommt, wenn man auf der Bühne steht. Ich sollte aber bald eines Besseren belehrt werden. — Meine Antrittsrolle war „Lohengrin". In den ersten Bühnenproben stellte ich mich so ungeschickt, daß der Direktor es mit der Angst bekam. Er ließ mich zu sich kommen, versuchte, mir notdürftig ein einigermaßen anständiges Gehen und Bewegungen beizubringen — und wartete nun mit recht gemischten Gefühlen auf mein Debüt. Als der große Abend kam, betrat ich natürlich mit Spannung und Herzklopfen die Bühne. Von der Beklemmung des Direktors, von dem wüsten Geschimpfe der statierenden Schauspielkollegen hatte ich in meiner Naivität zwar keine Ahnung, aber die große Aufgabe, von deren Schwierigkeiten ich allerdings keine Vorstellung hatte, erfüllte mich mit heiligem Schauder. Mit naiver Unbefangenheit gab ich mich der Illusion hin, und eine gewisse künstlerische Wirkung muß wohl das Resultat davon gewesen sein, denn nicht allein war der Publikumserfolg ein ungewöhnlicher, sondern auch der Direktor und die Kollegen waren wie verwandelt.



Ejnar Forchhammer.
Photogr. N. & C. Heß, Frankfurt a. M.

Eine kleine Episode von meinem Debüt, über die ich später oft in der Erinnerung gelacht habe, muß ich noch erzählen. Daß ich am Tage meines ersten Bühnenauftretens vor Aufregung nicht viel essen konnte, ist wohl ziemlich selbstverständlich. Auf den Rat eines Kollegen nahm ich deshalb ein paar Butterbrote mit ins Theater und als der erste Akt nun so gut überstanden war, das Publikum jubelte und alles um mich freundlich und aufmunternd lächelte, fühlte ich mich so erleichtert und befreit, daß — ein gewaltiger Hunger sich plötzlich einstellte. Eine Flasche Bier ließ ich mir durch einen Bühnenarbeiter kommen, und nun setzte ich mich ruhig und behaglich in der Garderobe hin, wo ich — von den Kollegen angestaunt — in sehr materieller Art und Weise mich für den weihevollen Kirchengang des zweiten Aktes vorbereitete.

Das wohlwollende Interesse, das am Abend meines Debüts mir gegenüber bei meinen Kollegen Platz ergriff, hielt auch treulich an während meiner Lübecker Tätigkeit. Einer von ihnen, der junge Feuerbrand *Max Alberty*, nahm sich von jetzt an meiner schauspielerischen Entwickelung mit solchem Eifer an, daß wir oft die halben Nächte im Schweiße unseres Angesichtes arbeiteten. Ihm ist es in erster Linie zu verdanken, daß ich im März 1896 mit schönem Erfolge am Dresdener Hoftheater als Tannhäuser und Lohengrin gastieren konnte, worauf ich sofort an dies vornehme Kunstinstitut verpflichtet wurde.

Das ungeheuer anstrengende Halbjahr in Lübeck (ich hatte ungefähr ein Dutzend große Heldentenorpartien zum ersten Male gesungen, wie Lohengrin, Tannhäuser und Tristan, und viele von ihnen — wie Tristan — überhaupt neu gelernt) hatte meine Stimme ziemlich mitgenommen. Zunächst wurde ich deshalb ein Jahr nach Leipzig geschickt, wo der jetzt verstorbene Gesanglehrer *Törsleff* mich mit Hilfe des „primären Tones" wieder in Ordnung bringen sollte. Ich will nicht behaupten, daß dies Leipziger Studium gänzlich fruchtlos gewesen sei; aber die ungeheure Einseitigkeit der Methode und des bis zum Fanatismus überzeugten Meisters ließ das Resultat jedoch weit hinter den Erwartungen zurückbleiben.

Als ich das Dresdener Engagement wieder antrat, waren nun jedenfalls die Spuren der Lübecker Anstrengung behoben, und mit frischem Mute ging ich daran, meine Pflichten zu erfüllen und mich gleichzeitig als Künstler weiter zu entwickeln. Ganz leicht war es mir Anfänger von vornherein nicht, mir neben dem außerordentlich beliebten, trefflichen *Georg Anthes* eine künstlerische Stellung zu erwerben, trotzdem er mich stets mit größter Liebenswürdigkeit und Kollegialität behandelte. Ungeheuer erschwert wurde mir die Stellung aber dadurch, daß der allmächtige Generalmusikdirektor *Ernst v. Schuch* mir von Anfang an feindlich gesinnt war und mir alle möglichen Hindernisse in den Weg legte. Als ich nach Dresden kam, wurden die ganz schweren Heldentenorpartien, wie Rienzi und Tristan, stets von *Heinrich Gudehus* gesungen, der nach ruhmvoller Künstlertätigkeit in Dresden privatisierte. Da diese schweren Partien schon damals mein eigentliches Feld waren, ging mein Streben dahin, sie singen zu dürfen. Jedesmal hatte ich aber einen harten Kampf zu bestehen, ehe der zähe Widerstand Schuchs gebrochen wurde, was auch nie gelungen wäre, wenn ich nicht durch *Paul Jensen* — den späteren Frankfurter Opernintendanten — unterstützt worden wäre. Denn, wenn auch mein Chef, Graf Seebach, ein durchaus gerecht und vornehm denkender Mensch war, hatte er das Amt erst seit wenigen Jahren inne, und war naturgemäß stark von seinem ersten musikalischen Berater Schuch abhängig.

In dramatischer Beziehung stand ich jetzt auf eigenen Füßen, wurde aber bald gewahr, daß ich noch nicht weit genug war, die erworbenen Fähigkeiten und Kenntnisse selbständig weiter entwickeln zu können. Was Freund Alberty mir in unermüdlicher Arbeit beigebracht hatte, indem er die knapp bemessenen Ruhepausen einer überaus anstrengenden Berufstätigkeit bis zur äußersten Möglichkeit ausnützte, reichte doch nicht aus, um mir künstlerische Selbständigkeit zu geben. Die konnte ich nur erlangen, wenn es mir gelang, einen Lehrer zu finden, der in unermüdlicher Geduld die größeren Ruhepausen meiner jetzigen Tätigkeit dazu benützte, mich von Grund auf in die Technik und den Geist der Gebärdensprache einzuführen. Wo und wie sollte ich jedoch diesen Lehrer finden? Wie von höheren Mächten geschickt, fand er sich von selbst ein, ehe es mir auch nur im entferntesten klar geworden war, wie notwendig ich ihn brauchte.

In Radebeul bei Dresden lebte seit ein paar Jahren der frühere Münchener und Meininger Hofschauspieler *Hilmar Knorr*. Vom ganzen Personal der Dresdener Hofoper interessierte ihn nur die schauspielerisch so hochbedeutende *Charlotte Huhn*. Nur wenn sie auftrat, verließ er die für seine quälenden Nervenschmerzen so heilsame ländliche Ruhe, um die Oper zu besuchen. Bei einer solchen Gelegenheit sah er auch mich, und es wurde ihm sofort klar, daß hier ein ernster und wohl auch künstlerisch nicht unbegabter Mensch vergebens nach der richtigen Form, dem richtigen Ausdruck rang. Er wurde aufmerksam, ging öfters hinein, wenn ich sang, und fand seinen ersten Eindruck jedesmal bestätigt. Er bot mir schriftlich seine Hilfe an, die von mir mit Dank angenommen wurde.

Jetzt fing eine Arbeit an, die mit nicht geringerem Eifer betrieben wurde, als seinerzeit in Lübeck, nur — den veränderten Verhältnissen entsprechend — auf breiterer Basis und nicht allein dem augenblicklichen Bedarfe dienend. Ganz allmählich, fast unmerklich, nahm nun die eine Partie nach der anderen festere, künstlerisch abgerundetere Form an, wenn ich auch jetzt nachträglich den Eindruck habe, daß meinen Leistungen während meiner ganzen Dresdener Zeit trotz allen Fortschritten etwas Unfreies, Schülerhaftes anhaftete. Ich fühlte mich eben noch nicht selbständig, obwohl ich von Tag zu Tag der Selbständigkeit entgegenreifte.

In diesen letzten Jahren meines Dresdener Engagements fing ich an, viel auswärts zu gastieren, und namentlich als Tristan konnte ich schöne Erfolge verzeichnen, unter anderem auch im alten Stuttgarter Hoftheater. Während eines „Museumskonzertes" in Frankfurt a. M. bot mir Paul Jensen, der mittlerweile Intendant der Frankfurter Oper geworden war, die seit Jahresfrist verwaiste Heldentenorstelle dieses Theaters an, und am 1. September 1902 trat ich mein neues Engagement an.

Mit bebender Angst verließ ich Dresden, um nun auf eigenen Füßen zu stehen; denn daß ich ohne Knorrs väterliche Ratschläge und tägliches tatkräftiges Eingreifen auskommen könnte, kam mir schier undenkbar vor. Aber wie anders kam alles, als ich befürchtete! Gleich die erste neue dramatische Aufgabe, die mir geboten wurde, löste ich ohne Schwierigkeit, und bald wurde ich mit jubelnder Freude gewahr, daß ich nun wirklich auf eigenen Füßen stehen konnte, daß ich endlich die langersehnte dramatische Selbständigkeit erlangt hatte. Die Dankbarkeit, die mich deshalb gegen meinen lieben alten Freund Knorr erfüllte, hat seither niemals nachgelassen und wird mich bis zu meiner letzten Stunde ungeschwächt begleiten.

Auch in Frankfurt setzte ich meine Tätigkeit als gastierender und konzertierender Künstler fort. Gerade um die Zeit meines Engagementswechsels sang ich bei den Festspielen im Münchener Prinzregententheater sechsmal den Tristan. Mehrmals bin ich in London (Coventgarden) und oft in Amsterdam und Haag gewesen, und die meisten größeren deutschen Städte habe ich entweder als Bühnen- oder Konzertsänger besucht. Als der Amsterdamer Wagner-Verein, zu dem ich im Laufe der Jahre in ein besonders herzliches Verhältnis trat, die Absicht kundtat, als Schlußstein seiner unendlich pietätvollen, segens- und erfolgreichen Propaganda für Wagners Kunst in Holland den „Parsifal" den Vereinsmitgliedern vorzuführen, und deshalb verschiedentlich in deutschen Zeitungen scharf angegriffen wurde, trat ich energisch für ihn ein, und geriet dadurch in einen ernsten Konflikt mit Frau Cosima Wagner. Eine Broschüre: „Bayreuth und die Parsifal-Aufführung in Amsterdam" war mein Schlußwort in diesem Streite, der mich wohl für alle Zeiten in ein unheilbar schiefes Verhältnis zu Bayreuth gebracht hat. Das Bewußtsein, eine ideale und gerechte Sache gegen niedrige Verleumdung und doktrinäre Verständnislosigkeit verteidigt zu haben, gibt mir das ruhige Gefühl eines guten Gewissens, vermag jedoch nicht zu verhindern, daß es mir aufrichtig leid tut, dazu gezwungen gewesen zu sein, die treue Gefährtin meines Meisters öffentlich anzugreifen. Meines Meisters, dem ich nicht allein viele unsagbar tief ergreifende Weihestunden verdanke, der aber auch für die ganze Gestaltung meines inneren Menschen, für mein Denken, mein Fühlen, mein Handeln und Schaffen von größerer Bedeutung gewesen ist, als irgendein anderer Mensch.

Mit einer einzigen Ausnahme. Denn neben Richard Wagner kommt als Umgestalter meines Seelenlebens noch ein Mensch in erster Linie in Betracht. Im Frühjahr 1905 heiratete ich die norwegische Sängerin *Anna* (Nane) *Ulsaker*, geb. *Scharffenberg*, die mir aus ihrer ersten Ehe mit einem jungen, hochbegabten, mir innig befreundeten norwegischen Komponisten einen dreijährigen Sohn mitbrachte, und mir seither noch zwei Söhne geschenkt hat. Was ich dieser hochstehenden, als Mensch und Künstler gleich tief und vornehm empfindenden Frau verdanke, kann ich selber nur unvollkommen übersehen. Es ist mir ein tiefes, unergründliches Wunder, das ich mir selbst nicht, geschweige denn Anderen, erklären kann. Die zehn Jahre meines Frankfurter Engagements stehen in meiner Erinnerung als die glücklichsten meines Lebens. Ein glückliches Familienleben voller Anregung für das Gemüt und den Geist, und eine berufliche Tätigkeit, die alle meine geistigen Kräfte in Anspruch nahm, und von Jahr zu Jahr immer größere, uneingeschränktere Anerkennung fand. Dazu kam eine soziale Betätigung, die mir viel Befriedigung gewährte. Die „Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger" ist bekanntlich die Deutschland, Deutsch-Oesterreich und die deutsche Schweiz umspannende große Organisation der Bühnenangestellten. Im Dienste dieser großen Sache habe ich nach Möglichkeit versucht zu wirken, die letzten Jahre meines Frankfurter Aufenthaltes als Obmann des dortigen Lokalverbandes. Wenn es auch — natürlich — nicht ohne innere und äußere Kämpfe abging, hatte ich doch fast immer sowohl in Frankfurt wie in den Delegiertenversammlungen in Berlin die Befriedigung, bei Freunden wie bei Gegnern die Anerkennung der Idealität und Sachlichkeit meines Strebens zu finden.

Einige Jahre —, ehe ich Frankfurt verließ, um an das Wiesbadener Hoftheater zu gehen, war es mir vergönnt, an der Gründung eines „Frankfurter Tonkünstlervereines" mitzuwirken, dessen zweiter Vorsitzender ich wurde, ein Ehrenamt, das ich bis zu meinem Fortgange aus Frankfurt behielt. Dieser Verein entfaltet, dank der Rührigkeit von Willy Rehberg und Prof. Eugen Hildach, eine eifrige Tätigkeit, und ich empfinde es als eine hohe Ehrung, daß der Verein mich bei meinem Scheiden zum Ehrenmitgliede ernannte.

Bei meinem Fortgange von Frankfurt ging es mir, wie es uns Menschen leider nur zu oft ergeht: Wir wissen unser Glück oft erst dann voll zu schätzen, wenn wir es verloren haben. Daß das Frankfurter Publikum mich schätzte und als Künstler verehrte, wußte ich schon lange; in wie großer Treue es mir ergeben war, und wie tief es mein Scheiden beklagte, davon hatte ich aber keine Ahnung. Erst bei meiner Abschiedsvorstellung (Tannhäuser) im August 1912 kam das mir so recht zum Bewußtsein, bei der ein festliches, vollgestopftes Haus mir bei jedem Aktschlusse mit nicht endenwollendem Beifalle dankte.

Volkmar Andreae: „Ratcliff".

Tragödie von Heinrich Heine.

Schweizerische Erstaufführung im Stadttheater Zürich, 30. März.



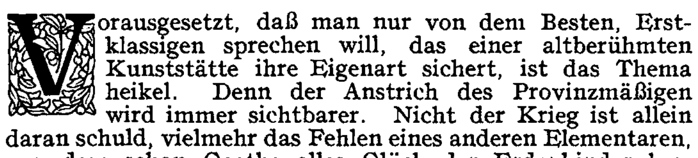
Welcher Musiker von heute hat sich nicht schon an der Möglichkeit erbaut, daß irgendwo Einer erstehen könnte, der den dramatischen Instinkt und die musikalische Ursprünglichkeit besäße, dessen Können das Resultat aller Entwickelung technischer Erkenntnis, dessen Gefühlssphäre vom realen Lebensinhalt durchglüht, und der erwählt wäre, das Problem der Musikdramatik geistig auszuwerten? Die Werke Mozarts, Wagners, Strauß' sind in sich vollendete Probleme geblieben; mit diesem scheinbaren Paradoxon söhnt sich derjenige aus, der sich dazu bekennt, daß die Form, die Art des Ausdrucks zeitgeboren ist. Mozart klagt melodisch, wo Wagner maßvoll schluchzt und Strauß entsetzlich und fessellos aufschreien läßt. Apropos werden wir nicht in Verlegenheit geraten um die Sprachbegriffe der gesteigerten, nächsten Stufe; wohl, sie veralten, werden bläßlich und zahm; man sollte sie wegwerfen können, statt neu zu graduieren. Das hat die Musik der Dichtkunst voraus, aber nicht in dem Sinne, wie einige harmonische Neuerer glauben, sonst müßten Stilisten wie Flaubert divinatorische Sprachschöpfer gewesen sein und Maler wie Menzel neue Grundfarben entdeckt haben. Jedoch Heinrich Mann? Van Gogh? — Unrastvolles Jahrhundert! Glücklicher Künstler, der deinen Herzschlag fühlt! Kein Geniefieber wird ihn zwar trunken machen, denn du bist karg und skeptisch. Aber du begeisterst, und er lehrt die überschwängliche Gebärde; du suchst heim und er übt die lebendige Kraft; du lockst, und er verführt mit schwülen Geheimnissen; du tötest, und er triumphiert: Ich lebe doch.

Volkmar Andreae hat den Herzschlag unserer Zeit erlauscht. Seine Musik zum Ratcliff ist in allen Teilen modern geprägt, die Harmonik kühn und orchesterklanglich aufs mannigtaltigste ausgebaut, die melodische Linie plastisch geweitet, der Rhythmus unerbittlich, das Instrumentations-Technische von höchster Meisterschaft. Wo hat man je solch gellende, eisige Klänge gehört, als da, wo die Nebelmenschen erstmals erscheinen, wo eine üppigere Farbenüberfülle, als im zweiten Bild? Andreae hat das Heinesche Drama Wort für Wort benutzt und die vier Bilder durch symphonische Zwischenspiele aneinandergefügt; in seiner pausenlosen Folge dauert das Werk zwei Stunden. Den Gefährden, die sich bei wörtlicher Vertonung von Literaturdramen einstellen, hat der

Komponist nicht immer weichen können; es ist schlechthin auch unmöglich, die epischen Längen ungekürzt zu überwinden, zumal in einem Werk, wo so viel erzählt wird und Expositionsteile so planlos eingestreut sind, daß gar zu Anfang des letzten Bildes, also unmittelbar vor der Katastrophe ein verspätetes Stück Vorgeschichte die steigende Handlung hemmt. Das sind Schwächen, die sich auch in die Musik einzwängen. Aber was will das sagen gegen diese wahrhaft dramatische Diktion der Musik, ihre unerhörte Spannkraft und Plastik! Da hört man auch wieder einmal wirkliche Steigerungen, nicht kadenzartige, sondern groß angelegte, wie überhaupt diese Musik das Merkmal der großen Gebärde trägt. Wie vielen neuen Opern mangelt die! Weil ihre Schöpfer, vom modernen Lied her, allen Einzelheiten im Texte nachspüren, und erst alle ihre Floskeln darüber zu einem Ganzen runden; und was für Floskeln; oft bloß visuelle, die immer einem organischen Auswachsen widerstehen, oder nötigen, an der Szene vorbei zu musizieren. — Andreae verwendet einige wiederkehrende Themen — ich sage ungern Leitmotive, denn mir scheint, sie seien es nicht im Wagnerschen Sinn — und deklamiert rezitatorisch, wiewohl er breite Gesangslinien in den lyrischen Partien anlegt, deren wundervollste die Jugendschilderung Ratcliffs im zweiten Bilde krönt. Für das Grausige der tragischen Schuld und Unschuld formt er erschütternde Klänge; das Groteske unterstreicht er geistreich und bleibt uns Nichts schuldig. Viele kleine Feinheiten, sowohl technischer, gefühlsmäßiger wie tonpsychologischer Art, vertiefen die Wirkung. Sie verschwinden aber vor der Leidenschaft, die sich mit irrer, schreckhafter Wildheit aufstemmt und den Blut- und Dunstkreis durch Vernichtung lichtet.

Nicolo Paganini.
Gestorben 27. Mai 1840. Nach einem bisher unbekannten roten Wachsbild in Münchener Privatbesitz.

Das Orchester spielte unter *Robert Denzler* prachtvoll; *Wilhelm Bockholt* bot einen vorzüglichen Mac Gregor, *August Richter* sang als Douglas gut, gestaltete aber nicht aufs beste, während *Eduard Grunert* als Ratcliff sich schauspielerisch besser als gesanglich auszugeben verstand. Mit lobenswerten Leistungen erfreuten *Inez Encke* (Marie) und *Elisabeth Rabbow* (Margarethe). Eine auserlesene Augenweide gewährten die Bühnenbilder Albert Islers. — Beifall und Ehren wurden mit Recht reichlich gespendet. **Ernst Kunz.**



Aus den Münchner Konzertsälen.

Vorausgesetzt, daß man nur von dem Besten, Erstklassigen sprechen will, das einer altberühmten Kunststätte ihre Eigenart sichert, ist das Thema heikel. Denn der Anstrich des Provinzmäßigen wird immer sichtbarer. Nicht der Krieg ist allein daran schuld, vielmehr das Fehlen eines anderen Elementaren, von dem schon Goethe alles Glück der Erdenkinder herleitete und das sich immer betätigen kann, auch in reduzierten oder kleinen Verhältnissen: Weil wir in München gar keine führende Persönlichkeit mehr haben, darum sind unsere Konzertverhältnisse so zersplittert, und weil sich seit Jahren nichts mehr dauernd konzentriert, darum entschwinden uns so viele Künstler von Bedeutung, Profil und Charakter. Während in mittleren Städten, wie beispielsweise Dortmund, heute noch Aufführungen moderner Orchesterwerke möglich sind, muß sich *d'Albert*, wenn er einmal mit einem Orchester spielen will und einen wirklich guten Tag hat, mit einem Anfänger am Dirigentenpult begnügen. Es ist bezeichnend, daß das gelegentlich und interimistisch fungierende „*Neue Konzertorchester*" seinem Zustand entsprechend von den verschiedenartigsten Musikern geleitet wird, unter denen der bisher als Geiger geschätzte *Wilhelm Sieben* als wirkliche Begabung gelten kann. Das *Hoforchester* kommt nur für seine eigenen Konzerte und die des *Lehrergesangvereines* in Betracht. Was Generalmusikdirektor *Bruno Walter* erreichen kann, wenn er sich hier wirklich einmal einsetzt, bewies seine Wiedergabe von Gustav Mahlers „Lied von der Erde". Die Gegensätze dazu traten zutage bei Schumanns „Paradies und die Peri" und der Wiederholung von Schuberts Es dur-Messe, für welche ich eingetreten wäre — unter der Voraussetzung, daß man Vollendeteres gegeben hätte. Das Palmsonntagskonzert paßte als Anlaß gerade zu dieser Wiederholung nicht recht. Wieviel Entsprechenderes hätte man finden können trotz wohlweiser Rücksichtnahme auf das beschränktere Material! Es ist merkwürdig, wie ferne der Leiter aller dieser Konzerte den deutschen Meistern steht, trotz seiner kapellmeisterlichen Erfahrung ist ihm ihr Ethos nicht minder fremd, als das poetisch-große Pathos eines Beethoven (Eroica), oder Wagner (Faust-Ouvertüre), oder Mozarts schlichte Linie, der er gerne etwas Wienerisch-Schmalziges beimischt. Symphonien von Schumann und Brahms standen demgegenüber höher, zwei symphonische Dichtungen von Smetana verzeichnet man als selten gehörte Stücke gerne. Die „Moldau" ist das eine von ihnen! Selbständig mitwirkende Solisten, zumal Opernsänger, sollten, wenn sie auch noch so schätzenswert sind, in den einzigen derzeitigen Orchesterkonzerten schon zugunsten der reinen Instrumentalliteratur gänzlich fehlen.

Das Oratorium war vertreten mit einer ganz wackeren Aufführung von Händels „Judas Makkabäus", dem sich die „*Konzertgesellschaft für Chorgesang*" unter Leitung Prof. *Schwickeraths* widmete. Die Neubearbeitung von Dr. *Hermann Stephani*, in der man das Werk ausführte, diente jedoch wenig zu seiner zeitgemäßen Verlebendigung. Gerade durch die Zusammenziehung des dramatischen Aufbaues wird die Unmittelbarkeit gefährdet, die durch geschickte Striche sicher gewinnen könnte.

Erstklassiges bot das Berliner *Klingler-Quartett*. Ereignisse waren nicht minder die *Kammermusikabende Regers* und *Pfitzners*, in denen man in vortrefflicher Ausführung *(Reger, Busch, Doktor, Grümmer, Pfitzner, Sieben, Peter, Disklez)* Regers Klavierquartett op. 133, seine Violinsonate op. 139 und Pfitzners bereits bekanntes Klaviertrio und Klavierquartett hörte. Das von männlichem Geist erfüllte Klaviertrio in *F* von Reuß, das mehrfach gespielt wurde, sei ebenfalls genannt, neben ihm noch der Kompositionsabend *Gottfried Rüdingers*, des einheimischen Reger-Schülers, der sich so ziemlich auf allen Gebieten der Konzertmusik betätigt, für das Miniaturhafte Talent, Können und Geschmack zeigt, in größeren Formen jedoch infolge einer wenig kräftigen, etwas senilen Erfindung erlahmt.

Um das Bild zu vervollständigen, gedenke ich des äußerlich Auffallendsten, der sehr großen Reihe von Klavierabenden, bei denen, wie stets, die bekanntesten und besten Namen von *Pembaur, Teresa Carreno* bis zu dem jungen *Edwin Fischer* zu finden sind. Wie wenige Geiger *(Flesch)* hört man daneben, eine Cellistin *(Elisabeth Bockmayer)* und eine verschwindende Anzahl von wirklich guten Vokalkünstlern, von denen ich neben *Marie Lydia Günther* den strebsamen *Otto Schwendy* (Wolf-Abend) anführe. **Willi Gloeckner.**



Kritische Rundschau

Danzig. Zum Besten der Kriegshilfe für Danzig veranstaltete der Altmeister der Pianisten Prof. Dr. *C. Fuchs* (Danzig) im April *sechs Komponistenabende*, die sich eines regen Besuches zu erfreuen hatten. Unter den älteren Pianisten von Ruf sollte man wohl noch einen anderen suchen, der in solchem Alter wie Prof. Fuchs bei erstaunlicher Gedächtnisstärke eine so große Anzahl von vielseitigen Vortragsstücken beherrscht. Höchst beachtenswert ist seine noch immer hervorragende Technik, kraft derer er einstmals 1875 in Weimar die Variationen über den Baß des Crucifixus aus Bachs h moll-Messe und das Ave Maria in E dur von Liszt dem Komponisten selber zu dessen vollster

Zufriedenheit vorspielen durfte. Von der ganz besonderen Durchdringung des musikalischen Stoffes legten die zu jedem Abend gedruckten geist- und poesievollen Erläuterungen aus der Feder des Pianisten selber das beste Zeugnis ab. Ist Prof. Fuchs doch in der musikalischen Welt längst als Schriftsteller und Kritiker von hohem Verdienste bekannt. Die verschiedenen Komponistenabende verteilten sich auf Bach, Beethoven (zweimal), Schumann, Chopin und Liszt. Der Bach-Abend erinnerte übrigens daran, daß Fuchs auch ein vorzüglicher Orgelspieler ist. Mit dieser schönen Veranstaltung hat Prof. Fuchs dem eingangs erwähnten guten Zwecke sowohl wie den musikalischen Bestrebungen in Danzig einen ganz vortrefflichen Dienst geleistet. *W. D.*

Linz a. D. Im zweiten Kriegsjahr pulsierte unser Musikleben ungleich stärker als im ersten. Der Musikverein brachte u. a. Goldmarks „Ländliche Hochzeit", Händels d moll-Konzert für Streichorchester, Raffs Symphonie „Im Walde", Michael Haydns C dur-Symphonie, Liszts „Hungaria" und ein eigenes *Bruckner-Konzert.* Bei diesem standen zwei jüngere Werke, die Bruckner in Linz komponierte, und zwar die Messe in d moll und die erste Symphonie auf dem Programm. Beide lassen schon den auf neuen Pfaden Wandelnden erkennen. Die zahllosen Schönheiten der Messe, die prächtigen Illustrationen des Textes, es sei nur an das Wunder der Auferstehung erinnert, an das duftig melodiöse Benedictus, wurden durch richtige Beleuchtung, namentlich des reichen figuralen Schmuckes, von Chor, Orchester und Solisten aufgezeigt. Die technische Leistung ließ keinen Wunsch offen. Die Soli sangen Frl. Keldorfer und Gruber aus Salzburg, Fr. Stiedl (Linz) und Dr. Halatschka (Wien) recht sauber. In Bruckners „Erster" (in Wirklichkeit seine Dritte) haben wir schon den kühnen Neuromantiker vor uns. Ja die genialen Einfälle sind in schäumender Klangmischung, voll harmonischer Sonderheiten und kontrapunktischer Feinheiten hingesetzt, wie wir sie ähnlich in keiner der folgenden Symphonien mehr finden. Herzensrumor und Wagnerscher Neugeist waren beim Entwurf mit am Werke. Das Werk sollen alle Bruckner-Zweifler nach Anhörung der übrigen Symphonien in sich aufnehmen, um das Werden, das Abschwenken und das Sichhäuten des Meisters ganz zu verstehen. Das *Wiener Konzertvereinsorchester*, das zur Mitwirkung gewonnen wurde, sorgte für eine ausgezeichnete Wiedergabe. Musikdirektor *Göllerich* setzte für den Meister all sein Temperament und Können ein. Sonst gab es noch vier Symphonie-Abende der Hessen-Musik, wobei eine Grünfeld-schülerin, Frl. *M. Eysert*, Beethovens Klavierkonzert in c moll mit künstlerischer Reife, *Max Weißgärber* Bruchs d moll-Violinkonzert mit verblüffender Virtuosität und *J. Hochleitner* das Cello-Konzert von Volkmann in gediegener Weise zum Vortrage brachten. Die *Uraufführung* einer Ouvertüre zur Oper „Die Bäuerin", von Opernkapellmeister *Rob. Hernried,* fand ob der stimmungspackenden, romantischen Farbenschattierungen starken Beifall. Die Sappeurkapelle, die sich unter der Leitung des vortrefflichen Dirigenten *Spreitzer-Adolfi* (früher Kapellmeister in Chemnitz) zu achtbaren Leistungen emporgearbeitet hat, brachte als Neuheit Weingartners Ouvertüre „Aus ernster Zeit". An zwei Abenden erschien das erstklassige *Fitzner*-Quartett und erspielte sich begeisterten Beifall. Im stilvoll gebrachten Schumannschen Es dur-Klavierquintett saß Professor *Foll* (Wien) — ein hervorragender Pianist — am Flügel. Er erwies sich auch als idealer Begleiter in den Gesängen und Liedern, die Hofopernsänger *G. Maikl* mit seelischem Ausdruck und deutscher Gediegenheit vortrug. In einem Sonaten-Abend von Frl. *Eysert* — *M. Weißgärber* erfreute man sich an der gesunden Musizierfreudigkeit und klaren Auslegung der Spielenden. Mit einem interessanten Programm trat Frau *G. Göllerich* hervor. Ihre temperamentvolle, technisch sichere Spielweise fand beifällige Aufnahme. Als Sänger feierten *Slezak* (zwei Konzerte), *Piccaver* und *Klara Musil* kleine Triumphe. —*ä*—

Siegen. Ein wie großes Bedürfnis nach guter Musik unter dem Publikum vorhanden ist, zeigten die außergewöhnlich stark besuchten drei Konzerte der *Musikgruppe Siegen.* Das zweite war vollständig ausverkauft. In dem ersten erspielte sich Alfred Hoehn mit der f moll-Sonate von Brahms einen großen Erfolg. Plastische phänomenale Technik, tiefe musikalische Empfindung und Reife stempeln den jungen Künstler zu einer markanten Persönlichkeit. Hinreißend schön im Ton und getragen von großem künstlerischem Ernst spielte Eddy Braun das Violinkonzert von M. Bruch, um dann mit der Caprice von Paganini-Braun und dem Hexentanz das Publikum zu Beifallsstürmen hinzureißen. Birgit Engell bestrickte durch ihre blühende, seelisch stark vibrierende Stimme und das liebliche Ebenmaß ihrer Tonlinie. In dem zweiten Konzert boten Eugen d'Albert und Frau Iracema-Brügelmann reifste Kunst. Den nachhaltigsten Eindruck hinterließ das dritte Konzert, in welchem der Dessoffsche Frauenchor aus Frankfurt a. M. und Lätitia Forster (Violine) mitwirkten. Zusammenklang und Tonschönheit dieses Chores sind von eigenartigem Reiz bei der großen Zahl seiner Mitglieder. Diese 95 Stimmen bilden ein wahrhaft musterhaft geschultes Ensemble, das, was Intonationsgenauigkeit, sorgsame musikalische Ausarbeitung, präzise Deklamation, reizvolle Abtönung und verschmelzendes Ineinanderfließen der Stimmen anbelangt, den höchsten technischen Ansprüchen genügen dürfte. Mit diesen Eigenschaften und unter dem suggestiven Einfluß der Dirigentin, Frl. G. Dessoff, gelangten die enorm schweren fünf fünfstimmigen Gesänge von E. Lindvai zur eindringlichsten Wirkung. Einen sehr schweren Stand hatte dieser Vollkommenheit gegenüber die junge Violinkünstlerin Frl. Lätitia Forster aus Stuttgart. Aber daß sie nicht nur mit allen Ehren bestand, sondern sich durchsetzte und sich zu einer Zugabe verstehen mußte, ist das größte Lob für sie. — Der Reinertrag für die drei Konzerte wurde der allgemeinen Kriegshilfe überwiesen.



KUNST UND KÜNSTLER

— *Lilli Lehmann* beging am 4. Mai ihr fünfzigjähriges Bühnenjubiläum. In voller Rüstigkeit wirkt Frau Lehmann für ihre Ideale, und wir alle hoffen, daß es der großen Künstlerin beschieden sein möge, noch viele Jahre für die deutsche Kunst ihre hohe geistige Kraft einzusetzen.

— Prof. *Otto Freiberg* in Göttingen feierte am 26. April seinen 70. Geburtstag.

— *(Fünfzigjähriges Künstlerjubiläum.)* Am 3. April 1866 trat *Marie Unger-Haupt*, ein Danziger Kind, in noch sehr jugendlichem Alter von noch nicht siebzehn Jahren als Künstlerin zum ersten Male vor die Oeffentlichkeit. Es geschah in einem Kirchenkonzerte in St. Marien, der vornehmsten Pfarrkirche ihrer Vaterstadt. Marie Haupt brachte die musikalische Begabung schon aus dem Elternhause mit. Ihre weitere Ausbildung genoß sie in Berlin bei Prof. Mantius und dann bei Frau Viardot-Garcia, war darauf an den Bühnen zu Neustrelitz (Hoftheater), Stettin, Berlin (Königl. Opernhaus) und Kassel (Königl. Hoftheater) engagiert, wirkte bei den ersten Bayreuther Festspielen 1876 mit und verheiratete sich damals mit dem Heldentenor Georg Unger, dem ersten Bayreuther Siegfried. Seit 1881 ist sie in Leipzig als vielgesuchte Gesanglehrerin noch jetzt tätig. In der musikalischen Welt hat ihr Name einen guten Klang. *W. D.*

— *Alfred Bauberger* in München, heute vielleicht der beste Kurwenal der deutschen Bühne, feierte sein 25jähriges Künstlerjubiläum.

— *Wilhelm Grünfeld*, der verdiente erste Konzertmeister des Königl. Opernhauses in Budapest, ist nach 46jähriger Tätigkeit in den Ruhestand getreten.

— *John Forsell* feierte das zwanzigjährige Jubiläum seiner Zugehörigkeit zur Stockholmer Hofoper.

— *Max Fiedler* in Berlin hat die ihm angetragene Stellung eines städtischen Musikdirektors in Essen angenommen.

— *Hans Pfitzner* bleibt in Straßburg. Nachdem der Gemeinderat ihm die künstlerische Tätigkeit auch am Theater gewährleistet, hat Pfitzner sein Entlassungsgesuch als Direktor des Konservatoriums und Leiter der städtischen Konzerte zurückgezogen.

— *Joseph Haas* hat ein neues Orchesterwerk in der Partitur vollendet: Variationen und Rondo über ein altdeutsches Volkslied (F dur, op. 45).

— Der Bibliothekar an der Hof- und Staatsbibliothek in München, Dr. *Gottfried Schulz*, ist mit dem Bayerischen König-Ludwig-Kreuz ausgezeichnet worden.

— *Hugo Rüdel*, der Direktor des Königl. Hof- und Domchors, ist vom Herzog von Anhalt mit dem Ritterkreuz erster Klasse des Herzogl. Hausordens Albrechts des Bären in Gold ausgezeichnet worden.

— Dr. *Emil Schipper* ist ab 1. Mai als erster Heldenbariton auf fünf Jahre für das Münchener Hoftheater verpflichtet worden. Nach Ablauf dieser Zeit kehrt Dr. Schipper wieder in den Verband der Wiener Hofoper zurück, der er bis jetzt angehört hat.

— Der bekannte Bariton der Dessauer Hofoper, *Leopold Ullmann*, hat „umstudiert" und ist Tenor geworden. Er hat seine Gesangsstudien bei dem Kammersänger Nietan beendet und ist in den Ostertagen in Prag im Deutschen Singverein als Solist in der Missa solemnis von Beethoven nach den übereinstimmenden Kritiken aller Prager Blätter mit sehr großem Erfolge hervorgetreten. Der neue Tenor ist ein Schwiegersohn des verstorbenen Generalmusikdirektors Ernst v. Schuch.

— *Friedrich Gernsheim* hat eine Vertonung von Schillers „Naenie" für gemischten Chor und großes Orchester vollendet.

— Hofmusiker *Mater*, Soloposaunist und Baßtrompeter, wurde als Lehrer für Posaune am K. Konservatorium in Stuttgart angestellt.

— *Felix Weingartner* arbeitet seine Oper „Dame Kobold“ zum Teil um. In der neuen Form soll das Werk zuerst in Leipzig herauskommen.

— *Maximilian Morris* hat das *Altonaer Schiller-Theater* auf zehn Jahre gepachtet und wird es in eine *Volksoper* verwandeln. Das neue Unternehmen wird allseitig begrüßt.

— *Richard Strauß* wird mit dem Ensemble des Chemnitzer Stadttheaters Operngastspiele in Holland veranstalten. Das Orchester wird zu diesem Zweck verstärkt und es werden besondere Solokräfte herangezogen.

— Die Leitung des *Bamberger Stadttheaters* wurde dem Kapellmeister *Hans Willken* übertragen.

— Kammersänger *Paul Bender* von der Münchener Hofoper wird in Zukunft gleichzeitig an der Wiener Hofoper tätig sein. Sonderbare Geschichte!

— *Martha Uerzig* vom Kölner Konservatorium ist der Münchener Hofoper verpflichtet worden.

— *Ferruccio Busoni* hat außer einigen Klavierstücken und Bach-Bearbeitungen eine dreiaktige Oper fast vollendet und ein abendfüllendes dramatisches Werk in Vorbereitung.

— Kapellmeister *Alfred Hertz* und Konzertmeister *Persinger* werden mit Ablauf dieser Spielzeit ihre Stellung beim Philharmonischen Orchester in *San Francisco* verlassen.

† Zum Gedächtnis unserer Toten. †

— Im Alter von 38 Jahren starb in Mailand *Ubaldo Pacchierotti*, der Komponist der Oper „Eidelberga mia“, die sich in Italien großer Beliebtheit erfreute.

— In Karlsruhe ist an den Folgen eines Gehirnschlages im 66. Lebensjahre Kammersänger *Joseph Staudigl* gestorben. Zu Wien als Sohn des Sängers Joseph Staudigl geboren, betrat der jetzt Verstorbene, ausgerüstet mit einer prächtigen, geschulten Baritonstimme, mit 24 Jahren die Bühne des Karlsruher Hoftheaters, der er von 1874—1884 angehörte. Er glänzte als Wotan, Fliegender Holländer, Don Juan, Wolfram usw. Von Karlsruhe ging Joseph Staudigl nach Amerika, wo er während dreier Jahre große Triumphe feierte. 1887 nach Deutschland zurückgekehrt, nahm Staudigl keine feste Anstellung mehr an, sondern gastierte an zahlreichen deutschen Bühnen.

— Kammermusiker *Fritz Werner*, ein auch im Auslande sehr geschätzter Cornet-à-Piston-Virtuose, seit 18 Jahren erster Trompeter des Wiesbadener Königl. Theaterorchesters, ist in Wiesbaden gestorben.

— In Hechingen verschied die ehemalige Fürstlich Hohenzollerische Kammersängerin *Katharina Lorch* im Alter von 72 Jahren. Einst hoch gefeiert — in Armut gestorben.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— Im Deutschen Opernhause in Berlin kam die dreiaktige heitere Oper „*Der Schneider von Arta*“ von *Waldemar Wendland* (Dichtung von R. Schott) zur Aufführung.

— „Die Liebe dreier Könige“, Oper in drei Akten von *Italo Montemezzi*, erschien zum ersten Male auf einer außeritalienischen Bühne, auf dem tschechischen Nationaltheater in Prag und hatte einen ausgesprochenen Darstellungserfolg, während die Musik nicht ganz die Würdigung erfuhr, die sie trotz aller Mängel verdient. Montemezzi steht, wie die M. N. N. berichten, im Gegensatze zu den Neuitalienern des Verismo, er kehrt wieder zum Romantischen zurück. Seine stärkere Seite ist die Lyrik, während seine dramatische Ausdrucksweise und auch die Orchestrierung nicht ganz seinem Wollen gehorchen. Er ist oft Eklektiker, aber hin und wieder leuchten eigene Gedanken hervor. Die Dichtung *Sam. Benellis* führt in die Zeit der Eroberung Italiens durch Longobarden oder Goten.

— *Leoncavallos* Oper „Mameli“ ist, wie berichtet wird, im Theater Carlo Felice in Genua aufgeführt worden. Der Erfolg war sehr mäßig. Der „Corriere della sera“ nennt das Werk schlankweg nicht gelungen, weil der Text nichts tauge und die Musik gleichfalls ungenügend sei.

— Die Operette „Die Falschmünzer“ von Dr. K. Irmler, Musik von *Richard L'Arronge*, hatte im Metzer Stadttheater bei ihrer Uraufführung starken Erfolg. Das Werk neigt zur komischen Oper hin.

— Die Uraufführung der Operette „Va banque“ von *Richard Trunk*, Text von Gustav Quedenfeldt, soll im Gärtnerplatztheater in München stattfinden.

— Das Tanzgedicht „Die Odaliske“ von *H. L. Kormann* wurde vom Stadttheater in *Leipzig* zur Aufführung angenommen.

— *Weber-Mahlers* „Drei Pintos“ wurden von der Leipziger Oper wieder einmal gegeben. Das Werk hatte großen Erfolg. Ob es andere Bühnen auch wieder aufgreifen werden? Schwerlich: sie haben zu viel mit „Mignon“, Renaissancetragödien und Schundoperetten zu tun.

— Das Hoftheater in *Mannheim* hat Smetanas „Kuß“ als örtliche Neuheit herausgebracht. Das Buch ist schwach, die Partitur ungemein reizvoll.

— In Meiningen brachte Prof. Piening eine Rokoko-Ouvertüre zum „Gestiefelten Kater“ von *E. A. Hermann* erfolgreich zur Erstaufführung.

— Im Richard-Wagner-Verein in Plauen brachte der Philharmonische Chor unter Dost das Vorspiel zu *Felix Gotthelfs* Mysterium „*Mahadeva*“ für Soli, Chor und Orchester zur erfolgreichen Aufführung.

— In der Berliner Sezession fand *Gisella Selden-Goth* mit einem Streichquartett in F dur op. 16 Beachtung. Zehn Präludien für Klavier von der gleichen Komponistin vermochten weniger zu fesseln als einige ihrer stimmungsvollen Lieder.

— *Robert Wiemanns* Oratorium „Frithjof und Ingeborg“ wurde in Chemnitz von der Singakademie unter Leitung des Kirchenmusikdirektors Meinel mit großem Erfolge aufgeführt.

— In einem Sonderkonzerte der Königl. Kapelle in Berlin kam eine aus dem Manuskript unter der Leitung des Komponisten uraufgeführte symphonische Dichtung „Im Ringen nach dem Ideal“ von *Georg Schumann* zur Wiedergabe. Der verdiente Leiter der „Singakademie“ verleugnet sich auch hier als trefflicher Musiker nicht, allein es fehlt dem Werk doch an Einheitlichkeit.

— „Der 94. Psalm“ (Herr, des die Rache ist, erscheine) für gemischten Chor, Soli, Orchester und Orgel von *Arno Landmann*, wurde durch den Bach-Chor der Christus-Kirche in Mannheim unter Leitung des Komponisten mit glänzendem Erfolge zur Uraufführung gebracht.

— Die Hauptversammlung der *Goethe-Gesellschaft* findet am 17. Juni in Weimar statt. Den Festvortrag wird Geheimrat Prof. Dr. Max Friedländer (Berlin) halten über „Goethe und die Musik“. Die Festvorstellungen im *Hoftheater* am 16. Juni werden eröffnet durch eine Aufführung der „*Ariadne auf Naxos*“ von *Georg Benda* (geb. 1721 zu Jungbunzlau, gest. 1799 in Gotha). Darauf folgen Goethes Lustspiel „Der Bürgergeneral“ und das Singspiel „Jery und Bätely“.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Am 24. Mai kann die *Berliner Singakademie* auf ein 125jähriges Bestehen zurückblicken. Das Direktorium hat beschlossen, diesen Tag durch Festaufführungen würdig zu begehen. Die Feier findet am Samstag den 27. und am Sonntag den 28. Mai in der Singakademie unter Leitung von Prof. Georg Schumann, dem Direktor der Singakademie, statt. Das Programm, das eine Uraufführung und eine erste Aufführung bringt, ist folgendermaßen festgesetzt: Am ersten Abend wird das „Gloria“ von Eduard Grell, dem früheren Leiter der Singakademie, aufgeführt. Nach einer Ansprache, in der auf die Bedeutung des Tages hingewiesen wird, folgt „Nun ist das Heil“ von Sebastian Bach. Daran schließt sich die Uraufführung einer Kantate mit Orchester von Christoph Bach: „Es erhub sich ein Streit.“ Das Werk befand sich in der Bibliothek der Singakademie, ist jetzt „ausgegraben“ worden und wird bei der Jubelfeier zum ersten Male gespielt werden. Der erste Akt aus der Oper „Deborah“ von Händel, ein Psalm von Mendelssohn, ein Musikstück von Brahms, und die Kantate „Cum sancta gloria“ von Sebastian Bach beschließen den ersten Abend. Das Werk wird bei dieser Gelegenheit zum ersten Male in der ursprünglichen Form, die der Komponist ihm gegeben, zu Gehör gebracht. Am zweiten Tage ist am Vormittag ein Gottesdienst in der Petri-Kirche, den der Propst Kawerau abhält. Am Abend wird eine Bachsche Kantate und zum Schluß das Oratorium „Ruth“ von Prof. Schumann aufgeführt. Von weiteren Feierlichkeiten ist mit Rücksicht auf den Krieg abgesehen worden.

— Eine reich besuchte Generalversammlung des *Verbandes der Direktoren deutscher Konservatorien und Musikseminare* fand am 14. und 15. April 1916 in Berlin statt. Der Jahresbericht ergab, daß in den letzten zwei Kriegsjahren die Mitgliederzahl nicht geschwächt ist und 80 Reifeprüfungen abgehalten worden sind. Nachdem mehrere Anträge (ermäßigte Eisenbahnfahrt für Berufsstudierende, die Einführung einer staatlichen Prüfung, Titel Musikschule-Konservatorium, Schulbildung usw.) Erledigung gefunden hatten, wurde der Vorstand in seiner Gesamtheit wieder gewählt. Einen breiten Raum nahm die Revision der Prüfungsordnung ein. Die vom Vorstand vorgeschlagenen Aenderungen, u. a. bestimmte künstlerische wie Schulbildung betreffende Aufnahmeforderungen, Milderung der letzteren

bei hervorragend Musikbegabten, Trennung der Unter-, Mittel- und Oberstufe, Ergänzungsprüfung, Festsetzung der als Hauptfach zu geltenden Fächer usw. fanden einstimmige Annahme der Versammlung. Herrn Geh. Regierungsrat Prof. Dr. H. Kretzschmar (Berlin), der den Bestrebungen sein Interesse zusagte, wurde ein Danktelegramm gesandt. Am Nachmittag des 15. April fand eine gemeinsame Sitzung mit dem Vorstand des neugegründeten Preußischen Konservatoriumsverbandes (Vorsitzender: Dr. Otto Neitzel, Köln) statt. Da beide Verbände gleiche Ziele erstreben, kam es zum wertvollen Beschluß, die in der Vormittagssitzung des Direktorenverbandes einstimmig angenommene Prüfungsordnung gemeinsam zu führen. Die Einigkeit der beiden Verbände wurde mit lebhafter Freude begrüßt, und es ist anzunehmen, daß dieses Zusammengehen mit einer einheitlichen erprobten Prüfungsordnung den Plan der Einführung einer staatlichen Prüfung mit anregen und ausbauen hilft. Die nächste Generalversammlung wurde für Weihnachten vorgeschlagen.

— Der *Berliner Tonkünstlerverein* (E. V.), der die ideellen und materiellen Interessen seiner Mitglieder zu fördern bestrebt ist, versendet den von seinem Schriftführer Richard J. Eichberg verfaßten Jahresbericht über das 72. Vereinsjahr. Die Durchführung der künstlerischen Ziele mußte im Hinblick auf eine ausgebreitete Kriegsfürsorgetätigkeit wesentlich zurückgestellt werden. Die Ersparnisse wurden der Kriegshilfskasse überwiesen, die teils durch Ueberweisung von Barmitteln, teils durch Verabreichung von Lebensmitteln, Gutscheinen für Brot, Speisemarken und Unterstützung der „Hilfsstelle für Berufsmusiker" der wirtschaftlichen Not in Tonkünstler- und Musikerkreisen mit allen Kräften und mit gütiger Unterstützung von Mitgliedern und Nichtmitgliedern zu steuern suchte. Seine durch Anschaffungen und Schenkungen wiederum erheblich vergrößerte *Musik-Volksbibliothek* hat der Verein in den Dienst der Städte Berlin und Charlottenburg gestellt.

— Die *Kantoren und Organisten von Dresden-Stadt* haben im Anschluß an die Bestrebungen der Wirtschaftlichen Vereinigung konzertierender Künstler (W. V. K. K.) beschlossen, für nachgesuchte Vorsinge- oder Vorspielproben bezw. Stimmprüfungen von Solisten (also außeramtliche Leistungen) in Zukunft einen einheitlich festgesetzten Betrag zu erheben, der sich bei Abgabe schriftlicher Begutachtung entsprechend erhöht. Hoffentlich wird man auch außerhalb Sachsens die Regelung wirtschaftlicher Fragen nicht vergessen.

— Der Geschäftsbericht der *Stuttgarter Musikalischen Volksbibliothek* ergibt die erfreuliche Tatsache, daß im abgelaufenen Vereinsjahr die Zahl der abgegebenen Werke die höchsterreichte seit dem fünfjährigen Bestehen der Musikalischen Volksbibliothek war (1948 Werke). Die Zahl der Jahreskarten hat sich um 107 auf 671 vermehrt. Das Verzeichnis der ausleihbaren Werke weist nunmehr 4150 Nummern auf.

— Nicht unbeachtet soll es in der musikalischen Welt bleiben, daß vor hundert Jahren (am 17. Februar 1816) *Friedrich Wilhelm Markull* zu Reichenbach bei Elbing, Westpreußen, geboren wurde. Schon im zehnten Lebensjahre trat er in einem öffentlichen Konzerte auf und erwarb sich seine weitere musikalische Ausbildung in der Musikschule von Friedrich Schneider in Dessau, besonders in Komposition und Orgelspiel. Im jugendlichen Alter von noch nicht 21 Jahren wurde er bereits zur ersten Organistenstelle an der altehrwürdigen Marienkirche zu Danzig berufen, in welcher Stadt er nun eine vieljährige, musikalische Wirksamkeit entfalten sollte. Besonders machte er sich als Komponist einen weitgeachteten Namen. Zwei Oratorien entstammen Markulls rastloser Feder: „Gedächtnis der Entschlafenen" und „Johannes der Täufer", beide in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts entstanden, das letztere damals von der Berliner Singakademie aufgeführt. Auch zur Opernkomposition fühlte Markull sich hingezogen, obwohl seine Opern „Maja und Alpino" oder „Die bezauberte Rose", ferner „Der König von Zion" (der gegen Meyerbeers „Prophet" nicht aufkommen konnte) und „Das Walpurgisfest" (nach „Otto der Schütz") nicht durchdrangen. Des weiteren schuf Markull Symphonien, Klavierwerke und Orgelkompositionen. Erst im vorgerückten Alter war es ihm beschieden, mit den größeren, vielerorts aufgeführten Männerchorwerken „Rolands Horn" und „Rasender Ajas" bedeutende Erfolge zu erringen und bei Preisausschreiben mit den Männerchören „Der Frater Kellermeister" und „Die Rheinfahrt" auch erste Preise zu erzielen. Als musikalischer Rezensent und Schriftsteller leistete Markull auch Bedeutendes und hatte noch die Freude, sein fünfzigjähriges Amtsjubiläum als Organist an St. Marien in Danzig zu feiern, wobei er vielfach ausgezeichnet wurde. Seine reiche, musikalische Begabung und Tätigkeit ist eine durchaus beachtenswerte gewesen.

Walther Domansky (Danzig).

— Die Stadt *Dirschau* ist dem Beispiele von Danzig gefolgt. In der Stadtverordnetensitzung vom 31. März d. J. wurde eine Steuer auf Tasteninstrumente beschlossen, und zwar für Flügel jährlich 12 M., für Pianinos und Harmoniums 10 M., mit elektrischem Betriebe 10 M. mehr. Daß die Steuer (in dieser Form) ungerechtfertigt ist, liegt auf der Hand.

— Die *Geraische Hofkapelle* beabsichtigt, eine Konzertreise nach Wien, Sofia und Konstantinopel zu unternehmen. Der Ertrag der Konzertreise ist für das Rote Kreuz und den Roten Halbmond bestimmt.

— Die *Vereinigten Chemnitzer Stadttheater* schlossen infolge der ermäßigten Eintrittsgelder mit einem Defizit von 50000 M. ab. Trotzdem gewährte der Theaterausschuß den Mitgliedern die gleiche Summe zur einmaligen Gagenaufbesserung.

— Frau *Daniela Thode* hat als Ostergabe dem Liszt-Museum in Weimar die bisher in ihrem Besitze befindlichen Handschriften des Briefwechsels ihres Vaters, Hans v. Bülow mit Franz v. Liszt, zum Geschenk gemacht.

— Der Musikverein in *Linz a. D.* führte jüngst unter Leitung des Musikdirektors August Göllerich mit dem Wiener Konzertvereinsorchester Anton Bruckners Messe in *D* (1864) und die Erste Symphonie in c moll (1866) auf. Der Linzer Musikverein ist der einzige, der bisher alle großen Werke des heimatlichen Tondichters geschlossen gebracht hat.

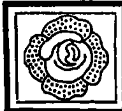
— „Der Rosenkavalier" von Richard Strauß fand im Königl. Landestheater in Agram in kroatischer Sprache eine begeisterte Aufnahme. Die Oper war nach dem Muster der Dresdener Hofoper ausgestattet worden.

— Die deutschen *Operngastspiele im Haag* kamen mit der „Götterdämmerung" zu glänzendem Abschlusse.

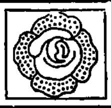
— Wie in Deutschland ist auch in der Schweiz eine Sammlung der echten Volkslieder in Vorbereitung. Der kürzlich ausgegebene Jahresbericht der bestellten Kommission teilt mit, daß die etwa 16000 Nummern umfassende deutschschweizerische Sammlung von Volks- und Kinderliedern in Bälde registriert sein wird. Von den Liedern des französischen Sprachgebietes sind bisher etwa 5000 Texte und 4000 Melodien gesammelt worden.

— Der Erfinder des *Tonvibrators, Gustav Adolf Buschmann* in Hamburg, feierte seinen 82. Geburtstag in körperlicher und geistiger Frische. (Z. f. I.) — Die Hamburger Nachrichten melden: „Herr Buschmann, dem die Genugtuung zuteil geworden ist, seinen Tonvibrator auch in medizinischen Fachkreisen als ein ebenso originelles wie wertvolles Massageinstrument anerkannt zu sehen, hat kürzlich dieses in der Anwendung so angenehme und bequeme Heilinstrument auch in einer Kriegsausgabe hergestellt: mit der besonderen Absicht, Ohrleiden und Gehörstörungen, von denen unsere Soldaten im Feld durch die furchtbaren Erschütterungen des Geschützfeuers an ihren Gehörorganen befallen werden, zu mildern und, wenn möglich, ganz zu beseitigen. Dieser neue Vibrierapparat, ‚Ohrschallregulator' genannt, gibt sich als verkleinerte Konstruktion des Tonvibrators zu erkennen, mit welchem Instrument er im Prinzip und in den wirksamen Faktoren der Ausführung völlig übereinstimmt. Der kleine Handapparat, bequem in der Tasche untergebracht, ist nur 11 cm hoch und 5 cm tief. Im Innern des resonanzfähigen Holzgehäuses befindet sich der summende Stahlstab, der durch die langsamen Umdrehungen einer gekurbelten Reibescheibe in weiche Schwingungen versetzt wird — ungefähr 100 bis 120 in der Sekunde —, die durch eine an einem kurzen Arm sitzende Holzkugel dem Ohr — der Ohrmuschel, dem Schläfenbein und Jochbein oder wo man sonst die Anwendung des Instrumentes wünscht — sich mitteilen. Die Wirkung des kleinen Apparates wird zunächst (auch vom gesunden Ohr) als Erfrischung und Stärkung empfunden. Wir können dem Nestor unter den deutschen Instrumentenbauern wohl kaum einen bedeutungsvolleren Geburtstagsgruß aussprechen und ihm nichts Schöneres wünschen, als die Erfüllung aller an die Erfindung dieses wohltätigen kleinen Heilinstrumentes geknüpften Hoffnungen, und dazu noch Jahre hindurch eine Reihe erfreulicher Erfahrungen."

— Ein *merkwürdiges Musikinstrument* beschreibt (nach der Z. f. I.) Otto E. Ehlers in seinem Werke „An indischen Fürstenhöfen" auf Seite 374. Ehlers war kurz nach seinem Eintreffen in Kalkutta von dem Radja Sourindro Mohun Tagore in seinen Palast gebeten worden, um einem Konzert beizuwohnen, da er gehört habe, Ehlers sei ein sehr musikalischer Mensch. Nachdem er aber festgestellt hatte, daß dies durchaus nicht der Fall sei, daß Ehlers sich vielmehr nur zur Kategorie der Musikliebhaber zählen dürfe, ließ der Radja einen seiner Musiker vortreten. Der Mann bediente sich zweier silberner Schallröhren, die an beiden Seiten des Kehlkopfes angesetzt wurden. Er summte mit geschlossenem Munde irgendeine Melodie, und wie aus einem Mikrophon schallte dieselbe aus den Röhren voll und kräftig hervor! Versuche Ehlers', mit Hilfe seines Kehlkopfes aus diesen Röhren auch nur einen Ton hervorzubringen, erwiesen sich als ganz erfolglos.



Roman-Beilage der Neuen Musik-Zeitung



Schicksal.

Roman von LIZZIE LANDAU.

(Fortsetzung.)



Nachdem alles wieder in die üblichen gesellschaftlichen Formen zurückgeebbt war, stand Gerda noch hochatmend da, erregt von ihrer eigenen Hingebung. Sie preßte die eine Hand aufs Herz, mit der anderen fächelte sie sich frische Luft zu. Da kam Meinhold; augenscheinlich wollte auch er ihr ein Wort des Beifalls zollen. Jetzt stand er vor ihr und sah sie an. Sie versuchte seinen Blick auszuhalten, aber er verwirrte sie, trotzdem heute nichts Siegesbewußtes, Gebietendes in ihm zu lesen war, sondern nur ein tiefer, fragender Ernst! Nun streckte er ihr die Hand entgegen, sie legte die ihre hinein, die er alsbald umschloß. Diese Berührung wirkte auf Gerda wie ein elektrischer Schlag; sie zuckte zurück und begann zu zittern wie von einem plötzlichen Schüttelfrost befallen, es wurde ihr dunkel vor den Augen, sie drohte umzusinken. Sorgsam nahm er ihren Arm und führte sie zu einem nahen Sessel. Ganz betäubt ließ sie sich auf denselben fallen und wartete . . . Auf was, wußte sie nicht, aber daß etwas geschehen würde, wußte sie, und es geschah auch in der alltäglichsten Weise: Meinhold beugte sich zu ihr und erneute seinen Antrag, d. h. er bat nicht, er forderte und schien seine Forderung erfüllt zu sehen, obwohl Gerda kein Wort über ihre Lippen gebracht hatte, und er sprach weiter, und noch immer hatte Gerda keine Antwort gefunden, und als ein kleiner Tanz improvisiert wurde, ließ er nicht einmal ihren Tischherrn an sie herankommen, sondern tanzte jeden Tanz mit ihr. Daran sah sie, daß sie verlobt war und empfand blitzschnell in ihrem Leben einen gewissen Abschluß, und immer, wenn er seinen Arm fest um ihre Taille legte, erbebte sie bis ins Innerste hinein. Aber sie erwartete noch mehr.

Beim allgemeinen Aufbruch drückten ihr die Freunde mit einem vielsagenden Lächeln die Hand. Sie zog sie errötend zurück. Meinhold folgte ihr auf den Fersen und gab ihr sorgsam den Abendmantel um. Dann trug er sie mehr als er sie führte die Treppe hinunter und ins Auto hinein.

Nun waren sie allein. Das Herz klopfte ihr zum Zerspringen, sie wollte etwas sagen, gleichsam ein erlösendes Wort sprechen, aber schon hatte er sie an sich gerissen. Seine Liebkosungen wurden immer berauschender, immer sinnbetörender, und noch immer war kein Wort zwischen ihnen gefallen. Trotz ihres Taumels fiel aber Gerda plötzlich ein, daß sie gleich zu Hause sein mußten: „Wir kommen an," versuchte sie zu stammeln. Ein verzehrender Kuß verschloß ihr wieder den Mund; dann hüllte er sie in ihren Mantel, das Auto hielt und sie betrat ihr Haus als Meinholds Braut . . .

Sechzehntes Kapitel.

Jetzt war Gerda Braut. Mit diesem Gefühl erwachte sie am nächsten Morgen. Am Abend vorher hatte sie in ihrem Sinnenrausch an nichts mehr gedacht, bis er ihren Pflegeeltern, die noch nicht zur Ruhe gegangen waren, diese Tatsache mitteilte; da konnte sie nichts einwenden, dazu war es zu spät. Diese Sucht, die sie schon seit Monaten wie eine Krankheit quälte, hatte sie einfach in seine Arme getrieben. Nun kam ihr erst die Folge ihrer Schwäche zum Bewußtsein. Was hatte sie getan? Ihre Freiheit, ihr Künstlertum, mit einem Wort ihr ganzes Streben für Liebkosungen hingegeben. Was sollte nun aus ihr werden? Unruhig warf sie sich hin und her. Eigentlich war es Zeit aufzustehen. Dann dachte sie wieder: dieser Tag fängt immer noch früh genug an. Sie erhob sich aber doch und ging an ihre Toilette.

Nicht die geringste Freude empfand sie über ihre Brautschaft. Was sollte ihr dieser Mann, der ihr im Grunde fremd war und nicht einmal ihre Neigungen billigte! Mißmutig betrat sie das Frühstückszimmer. Auf ihrem Platz stand bereits ein prachtvoller Strauß dunkelroter Rosen und ihre Angehörigen begrüßten sie mit der feierlichen Rührung, die Bräuten gewöhnlich entgegengebracht wird. Jetzt sollte sie erzählen. Wie war es denn gekommen, wo sie doch bisher so ablehnend geschienen hatte? Gewiß war schon alles verabredet gewesen! Ja, ja, die Gerda war eben ein Schlaukopf!

„Für so vernünftig hatte ich dich gar nicht gehalten, Mädel." Ganz versöhnt reichte ihr Onkel Lessing über den Tisch weg die Hand.

Blaß und still saß Gerda da und ließ den verwandtschaftlichen Redeschwall über sich ergehen. Ihre Antworten klangen müde und gezwungen, aber zum Glück übersahen es die Ihren in ihrem Eifer. Marie und Else wußten sich vor Freude gar nicht zu fassen, daß sie eine Braut in ihrem Hause hatten. Die Frühstücksstunde schien sich heute endlos auszudehnen. Endlich schob die Tante ihre Tasse zurück, das war gewöhnlich das Zeichen zum Aufbruch. Die Familie stand auf und trennte sich, um ihren verschiedenen Verrichtungen nachzugehen.

Gerda stand unschlüssig da, ihr natürlicher Instinkt wollte sie eben an das Klavier treiben, da fiel ihr ein, daß sie eigentlich keinen Grund mehr hatte zu üben. Was sollte sie jetzt noch am Klavier? Aus — alles aus!

Da kam auch schon die Tante und zog sie liebevoll an sich: „Was ziehst du denn heute zu Mittag an, mein Herzenskind?" fragte sie. „Meine kleine Gerda soll doch hübsch aussehen, wir müssen sowieso deine Garderobe durchsehen."

„Ich ahne nicht, was ich anziehen soll," antwortete Gerda mißmutig.

Der seltsam gepreßte Ton ihrer Stimme fiel Anna Lessing auf, überrascht blickte sie in das blasse Gesicht des Mädchens. Was bedeutete wohl der harte, traurige Zug um den Mund und der merkwürdig mutlose Blick? So sah keine glückliche Braut aus!

„Gerda, hast du dich mit deiner Verlobung zu sehr übereilt?" forschte sie unruhig.

„Ich weiß nicht — ich weiß überhaupt nichts mehr," war die Antwort, und ein verstockter Ausdruck setzte sich in dem feingeschnittenen Gesichte fest.

Die sorgende Frau unterdrückte einen Seufzer, dann sagte sie leise: „Und ich verspreche mir so viel Glück von deiner Verbindung mit Meinhold."

Darauf verließen sie das Zimmer und stiegen schweigend die schöne breite Treppe hinauf, die in das obere Stockwerk zu den Schlafzimmern führte. Noch immer wortlos betraten sie Gerdas zierliches Stübchen, und nun begann die Garderobenmusterung. Aus dem hübschen weißlackierten Schrank wurden die einfachen Backfischkleider herausgeholt und einer sorgfältigen Prüfung unterzogen. Entzückt kamen ihre Schwestern hereingesprungen, auch das Kammermädchen erschien und nahm an der wichtigen Besprechung teil. Gerda stand wie ein Opfer dazwischen und hörte teilnahmslos alle Reden und Widerreden an: sie sollte heute zum Frühstück ihr pastellblaues Kleid anziehen, dann hatte sie noch zwei weiße Abendkleider, die eventuell für Festlichkeiten zu gebrauchen waren. Sie liebte diese Kleider, die ihre musikalischen Erfolge miterlebt hatten, aber die anderen waren sich darüber einig, daß dieselben für eine Braut nicht schmuck genug waren. Sie mußte noch ein Verlobungskleid bekommen.

„Ich werde gleich mit dir zur Schneiderin gehen," entschied ihre Pflegemutter, „du kannst sofort deinen Hut aufsetzen."

Damit war die Unterredung beendigt.

Den Gang zur Schneiderin absolvierte Gerda, wie sie am heutigen Tage alles tat, wie eine Nachtwandlerin. Ganz entgeistert starrte sie die Prinzipalin des eleganten Geschäftes an, die in höchst eigener Person erschien, als sie von der Verlobung hörte. Mit glühenden Worten beglückwünschte sie Gerda und fügte vertraulich hinzu: „Gnädiges Fräulein, nach dieser Partie leckt sich ganz Berlin die Finger ab — so ein hübscher, wohlhabender und genialer Herr, das gibt es nicht alle Tage."

Gerda mußte unwillkürlich lächeln: mit einem Schlage wurde sie klug und beneidenswert gefunden — die Welt war doch wunderlich! Diese Gedanken durchkreuzten ihr Hirn, während sie zerstreut in den Modejournalen blätterte und die lichten duftigen Stoffe mechanisch durch ihre Finger gleiten ließ. Ihre Pflegemutter und die Schwestern bestimmten alles und sie war mit allem einverstanden. Erstaunt beobachtete die Schneiderin sie — eine solche Braut war ihr noch nicht vorgekommen! —

Jetzt hieß es noch Blumen und Konfekt für den Tisch besorgen und dann ging es nach Hause. Während die Leute von Marie und Else unterstützt den Tisch schmückten, begab sich Gerda in ihr Zimmer, um sich anzukleiden; die Jungfer, die dienstbereit hereinkam, bemühte sich, ihr weiches, schlichtes Haar in einen modischen Knoten zu schlingen, und als sie dann ihr einfaches, pastellblaues Kleid angezogen hatte, fand sie ihr Spiegelbild gar nicht so übel.

„Ich würde noch einige von den Rosen anstecken, Fräulein Gerda," bemerkte Mathilde lächelnd, „es sind Prachtexemplare."

Schweigend nahm Gerda die herrlichen, tiefroten Rosen aus Mathildens Hand und steckte sie in den Gürtel. Mit Gleichmut betrachtete sie die Wirkung der duftenden Liebespfänder und begab sich dann mit einem heimlichen Seufzer

hinunter. In wenigen Minuten würde Meinhold da sein. Komisch, daß sie das Gefühl seiner baldigen Ankunft nicht im geringsten erregte; ihr Herz klopfte nicht ein bißchen schneller als sonst. Ihr war, als habe sie nichts mehr zu erwarten.

Jetzt klingelte es; sie hörte seinen raschen, energischen Schritt, da war er auch schon im Zimmer und hatte sie in seine Arme genommen; widerstandslos ließ sie ihn gewähren, ohne jedoch seine Liebkosungen zu erwidern. Etwas überrascht nahm er ihren Kopf zwischen beide Hände und sah ihr prüfend in die Augen; war das das leidenschaftliche Mädchen von gestern abend, das seine Küsse so durstig eingesogen hatte? Ihr Blick war still und fremd. Welche Wandlung war über Nacht mit ihr vorgegangen?

Meinhold wunderte sich . . . . Er, der sonst so Ruhige, hatte gestern abend das Lessingsche Haus in großer Aufregung verlassen. Eine Stunde mindestens wanderte er noch durch den nächtlichen Tiergarten, um seiner Gefühle Herr zu werden, erst in seiner eigenen ästhetischen Wohnung kam er wieder zu sich. Diese kleine Gerda hatte etwas merkwürdig Aufreizendes, ihre waffenlose Hingabe machte ihn genau so heiß wie ihre frühere Sprödigkeit. Kaum erwarten konnte er es bis zum nächsten Vormittag! Daß man sich so verlieren konnte, hätte er nie geglaubt. Er, der sonst seine Gefühlsskala so künstlerisch gestaltete wie etwa seine genialen Bauten, war plötzlich unzurechnungsfähig geworden.

Und er versuchte, die Fäden wieder zu fassen; er wollte zum Schluß dennoch die Lage beherrschen. Wie war es doch gewesen? Zuerst hatte ihn Gerdas Gleichgültigkeit aufmerksam gemacht; sie hatte ihn nicht beachtet, ihn, dem bisher keine Frau widerstanden! Darauf hatte er sich geschworen, sie zu gewinnen. Mit Wollust dachte er an das grausame Spiel, das er auf dem Gut mit Gerda getrieben . . . er hatte sie mit den Augen entkleidet, bezwungen, das wußte er! Er wußte damals, daß er sie hatte, wenn er nur wollte, aber er ließ sie liegen — es war noch nicht an der Zeit . . . . Er sah, daß sie sich fürchtete, und das belustigte ihn, aber diese Angst mußte sich erst in Sehnsucht, in völlige Waffenlosigkeit wandeln, vorher hatte er nicht den ganzen Siegesgenuß. Gestern war es geschehen, sie fiel ihm einfach zu, wie ihm eben alle Frauen zufielen.

Jetzt stand sie vor ihm, ernst und ruhig. Entschlossen nahm er sie wieder in die Arme und bedeckte ihr weiches Antlitz mit heftigen Küssen, aber er vermochte nicht, sie zu erwärmen. Kalt und schlaff stand sie da und ließ alles über sich ergehen. Zum Glück erschienen eben die Angehörigen, und Meinhold gab seine Braut frei, um sie zu begrüßen. Gerda flüchtete erleichtert zu ihren Schwestern, die sie befremdet anstießen.

„Warum stellst du dich nicht zu ihm, das gehört sich doch so?" forschte Else.

Dadurch, daß angerichtet wurde, war sie ihrer Antwort enthoben und an Meinholds Arm schritt sie nach dem Speisezimmer.

Das Frühstück verlief sehr angenehm, Meinhold war ein ausgezeichneter Gesellschafter. Auch Onkel Lessing konnte sehr unterhaltend und witzig sein, wenn seine Laune gut war. Jetzt wurde auch Champagner gereicht und die allgemeine Stimmung hob sich noch mehr; auch Gerdas blasse Wangen färbten sich durch den ungewohnten Weingenuß mit einer leichten Röte, die ihr herbes, junges Gesicht ungemein verschönte. Meinhold gewahrte das, heiß wallte es in ihm auf und sein Fuß legte sich leise auf den ihren; Gerda zog denselben heftig zurück und blickte erglühend auf ihren Teller. Meinhold biß sich auf die Lippen und suchte nach einem neuen Gesprächsstoff. Erfreulicherweise kam ihm der Onkel, der jetzt in der Weinlaune war, entgegen. Auch Anna, der Gerdas Minenspiel nicht entgangen war, mischte sich in die Unterhaltung, um sich eines leisen Mißbehagens zu erwehren. Die kleinen Mädchen hatten mit ihrem vorwitzigen Backfischinstinkt die Lage erkannt und kicherten heimlich.

Bei Lessings wurde gut und rasch serviert, so war die Mahlzeit bald beendet und die Familie wanderte in das gemütliche Rauchzimmer, um den Kaffee einzunehmen, den Marie anmutig und verschmitzt kredenzte. Dann erhob sich die Tante und verkündete, daß der Onkel sein Mittagsschläfchen machen würde und die übrigen Familienmitglieder ihren verschiedenen Obliegenheiten nachgehen müßten. Somit verflüchtigten sie sich taktvoll und das Brautpaar blieb allein.

Meinhold atmete auf. Gerda stand am Fenster und sah hinaus, so daß er nur die feine, anmutige Nackenlinie unterhalb des Haarknotens erblickte. Mit einem Satz war er aufgesprungen, hinter sie getreten und drückte nun seine Lippen auf ihr Genick. Jetzt erschauerte sie, verharrte aber in der Stellung, wie unter einem Bann, und er küßte den weißen Nacken, bis er erglühte und ein Schauer über den andern über den jungen Körper ging. Er hatte wiederum gesiegt. Mit einem hilflosen Lächeln drehte sich Gerda nach ihm um und erwiderte seine Küsse. Jubelnd hob er sie hoch und trug seine leichte Last auf die Diele hinaus. Und sie waren trunken wie am gestrigen Abend; eng aneinander geschmiegt saßen sie in einem der bequemen Klubsessel und sprachen lange nichts.

Dann sagte sie mit leisem Spott: „Ich hielt dich für viel kühler."

„Wieso denn?" kam es erstaunt von seinen Lippen.

„Weil du mir bisher so belehrend entgegengekommen bist."

„Aber auf dem Lande doch nicht!" er lächelte.

„Nein, da nicht," sie machte Miene sich zu befreien, er hielt sie fest, und ein warmer gütiger Ausdruck kam in seine Augen.

„Damals schienst du mir so verlassen und so verrannt in deine verkehrten Ansichten, da wollte ich dich zur Besinnung bringen."

„Statt dessen hast du mich um meine Besinnung gebracht."

„Das ist recht." Den resignierten Unterton hatte er überhört, ihren Kopf zwischen beide Hände nehmend, sagte er: „Wir wollen gleich heiraten."

„Was nennst du gleich?"

„In sechs bis acht Wochen!" Das benahm ihr doch den Atem.

„Warum so schnell? Ich werde doch erst achtzehn Jahre alt und möchte so gern noch in einer musikalischen Aufführung mitwirken."

„Eben das sollst du nicht mehr. Wenn wir bald heiraten, hast du so viel mit deiner Ausstattung und unserer Einrichtung zu tun, daß du keine Zeit mehr hast, musikalische Grillen zu fangen, und nach der Hochzeit vergehen dir diese Gedanken von selbst."

Gerda schwieg und sah vor sich hin. Seine Glut wirkte so nach, daß sie noch ganz benommen war und die volle Tragweite seiner Worte nicht begriff. Er war sich dessen genau bewußt, und um die Erkenntnis seiner Bestimmung zu verzögern, umschlang er sie noch fester und küßte sie, daß ihr Hören und Sehen verging . . .

Walter Meinhold hatte zum Tee gebeten, er erwartete nur seine Braut, ihre Schwestern und ihre Pflegemutter. Es lag ihm daran, seine elegante Junggesellenwohnung bewundern zu lassen. Nachdem sie im schmucken, kleinen Vorraum abgelegt hatten, wurden sie hineingeführt. Im grauen Zimmer stand ein zierlicher Teetisch mit allem Drum und Dran, das den eleganten Nachmittagstee ausmacht. Das Porzellan war aus Wedgewood, durchsichtig wie weiße Muscheln die Tassen, aus getriebenem Silber die Kuchenkörbchen und Konfektschalen. Der Diener hatte soeben den goldbraunen aromatischen Tee zubereitet, der dampfte noch, als er ihn den Damen reichte.

Behaglich lehnte sich Meinhold zurück und goß sich aus einer geschliffenen Flasche etwas Rum in die Tasse.

„Bei keiner Dame kann es gepflegter und eleganter aussehen und zugehen!" Anna Lessing sah sich wohlgefällig um und fügte hinzu: „Es wird nicht so leicht sein, für deinen Walter die Wirtschaft zu führen."

„Das lernt sich!" Meinhold sah zärtlich zu seiner Braut hinüber, die in ihrem einfachen Schneiderkleid und dem Pelzbarett reizend aussah. Er mußte sich Gewalt antun, um sie nicht vor den anderen an sich zu ziehen. Auch Gerdas Sinne waren heute nicht klar, die warme Teeatmosphäre und ein etwas aufdringlicher Orchideenduft verwirrten sie. Sie schloß die Augen, ihre feinen Nasenflügel bebten.

„Wo sind denn hier Blumen?" fragte sie.

„Richtig!" Meinhold sprang auf, „ich vergesse meine Hausherrenpflichten."

Er ging hinüber zu einer Schale, die auf einem Tischchen im Hintergrunde stand, und entnahm ihr einen großen und zwei kleinere Orchideensträuße, die er Anna Lessing und den beiden Backfischen überreichte.

„O wie herrlich!"

„Und was erhält Gerda?" erkundigte sich die vorlaute Else. Drei strafende Augenpaare trafen sie. — In dem Kreuzfeuer von Blicken reichte Meinhold seiner Braut den Arm und sagte lächelnd, indem er sie an den etwas entfernt stehenden Flügel führte: „Sie soll mein Instrument weihen."

Auf der Flügeldecke lagen tiefdunkle Rosen, wie sie sie gestern und heute früh bereits von ihm empfangen hatte. Dankend streckte sie ihm die Hand hin: „Ich denke, ich soll nicht spielen," sagte sie.

„Für mich sollst du spielen," war die Antwort, und er schloß das Klavier auf, während Gerda sich setzte. Rasch neigte er sich und drückte seine Lippen auf ihren Mund, dann zog er sich zurück.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart.
Schluß des Blattes am 6. Mai. Ausgabe dieses Heftes am 18. Mai, des nächsten Heftes am 2. Juni.

Verantwortlicher Schriftleiter: Professor Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart, Rotebühlstraße 77.



XXXVII. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1915 bis September 1916) 8 Mark.

1916 Heft 17

Erscheint vierteljährl. in 6 Heften (mit Musik- und Kunstbeilagen). Abonnementspreis 2 M. vierteljährl., 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- u. Musikalienhandl. sowie durch sämtl. Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österr. Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährl.

Inhalt:

Tonvorstellung und Tonsuggestion.

Von LUDWIG RIEMANN (Essen).

(Fortsetzung.)

Die akustisch-mathematischen Gesetze sind wohl maßgebend für die Berechnung der objektiven Reinheit eines Tones. Aber einen in der Musik brauchbaren Ton kann man, für sich allein betrachtet, weder rein noch unrein nennen. Der Wert ist deshalb nur ein physikalischer.

Erst wenn zwei oder mehr Töne an unser Ohr treten, können tonpsychologische und tonphysiologische Vermittelungen die Tonschwingungen in Tonempfindungen umsetzen und die Verhältnisse der verschiedenen Tonschwingungen uns zu einem Reinheitsurteil verhelfen, welches *stets ein subjektives* bleibt.

Die akustischen Beziehungen der Tonverhältnisse lassen sich sämtlich auf *Zahlen* zurückführen, die aber nur rein theoretischen Wert haben, insofern sie als papierene Grundlage der verschiedenen Stimmungen dienen. Die Uebersetzung in die Praxis untersteht in letzter Instanz dem Reinheitsgefühl und den ästhetischen Bedürfnissen unseres Ausdruckswillens. Die nächsten Begleiterscheinungen sind das Lust- oder Unlustgefühl, welche sich bei der Tonvorstellung bezw. Intonation derart äußern, daß ein zu Hoch Spannung, Schärfe, Ueberreizung, — ein zu Tief ein mattes, schales, stumpfes Gefühl verursachen.

Der Spielraum, den die Tonvorstellung zuläßt, zeigt sich bei einzelnen Intervallen wie folgt: Die Oktave wird in der Regel physikalisch rein intoniert, im Zustande des Affektes liebt sie eine Neigung zur Vergrößerung. Nach Versuchen (Stumpf a. a. O. 79) wurde die reine eingestrichene Oktave bei 68 %, also von 100 Versuchspersonen 68, als zu *klein*, die um zwei Schwingungen erhöhte Oktave bei 52 % noch zu klein, bei 43 % als rein betrachtet. In der Klavierstimmung soll die Oktave ganz rein gefaßt werden, wir wissen aber nicht, welcher Abteilung obiger Versuchspersonen der Klavierstimmer angehören würde.

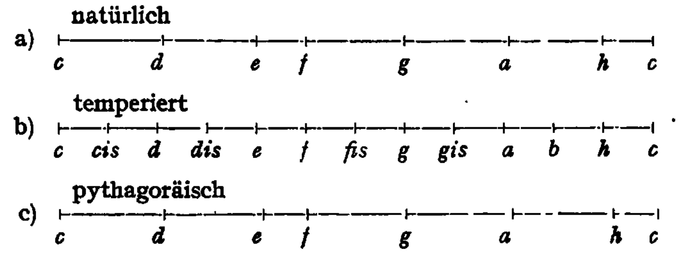
Die Quinte ist zwar etwas empfindlicher gegen Verstimmung, muß aber für die Klavierstimmung sich eine Verkleinerung gefallen lassen. Geiger und Sänger nehmen die große Terz gerne etwas hoch und die kleine Terz möglichst tief. Die große Terz verträgt ihrem Charakter nach etwas Helles, Scharfes, die Mollterz etwas Mattes, Gedrücktes; nur wenn des Guten zu viel geschieht, bezeichnen wir die Intervalle als unrein.

Bei großen Terzen, Quinten und Oktaven zeigt sich eine Neigung zur Vergrößerung besonders in aufsteigender Bewegung, denn die melodische Bedeutung eines Intervalls wächst mit der relativen Distanz der Töne. So macht die große Terz einen energischeren Eindruck als die kleine Terz, Quinte mehr als Terz, Oktave mehr als Quinte.

Stumpf sagt: „*Eine schlechthin richtige musikalische Intonation gibt es nicht.* Aber innerhalb eines Spielraumes wird das nämliche Intervall je nach dem Zusammenhange, worin es vorkommt, von den besten Ohren verschieden beurteilt und von den besten Künstlern verschieden intoniert werden.“ Dieser Satz wird uns verständlicher, wenn wir daran denken, daß auf jede Tonverbindung einerseits die *objektiven* Stimmungsarten, einzeln oder gemischt, bestimmend einwirken, andererseits das sich selten genau damit deckende *subjektive* Reinheitsgefühl jene bestimmte Richtung eines Tones nicht immer richtig in die Wirklichkeit umsetzt.

Nach diesen Darlegungen müssen wir also die vorherrschende Meinung zerstören, daß unsere Tonvorstellung sich nach einer der drei Stimmungsarten zu richten habe. Nur Gefühl, Wille, Affekt bestimmen die uns passende Höhe selbst bei Instrumenten mit festliegenden Tönen (siehe Tonsuggestion).

Um die Wirrnisse der drei Stimmungsarten, die unsere Tonvorstellung hin und her zerren, in Kürze anschaulich darzustellen, vergleiche man folgende Zeichnung:



Wir erkennen bei a) die ungleichmäßige Größe der Ganzstufen [1], bei b) die Einteilung des Oktavenraumes in gleichgroße Halbstufen und in c) die gleichgroßen Quinten (darum auch „Quintenstimmung“ genannt), Ganzstufen und die dadurch verkleinerten Halbstufen. Man sieht, wie die gleichnamigen Intervalle in ihrer Reinheit voneinander abweichen. In der Praxis verteilen sich die Stimmungsarten folgendermaßen:

[1] Gründe und Entstehung der drei Stimmungsarten können an dieser Stelle nicht erörtert werden.

die temperierte Stimmung benutzt man zu Instrumenten mit festliegenden Tönen, z. B. Klavier, Orgel,

die natürliche Stimmung bei Horn und Trompete, im harmonischen a cappella-Gesang,

die pythagoräische Stimmung im melodischen a cappella-Gesang, bei den leeren Saiten der Streichinstrumente,

gemischte Stimmung, d. h. aus diesen drei teilweise entnommen, alle übrigen Musikinstrumente und die gegriffenen Töne der Streichinstrumente.

Die Annahme, daß die Klavierstimmung die alleinherrschende sei, ist demnach eine durchaus irrige. Holz- und Blasinstrumente führen zwar auch festliegende Töne, aber in ganz anderer Gestalt. Zunächst mischen sich die Obertöne ein, die durch schwächeres oder stärkeres „Ueberblasen" entstehen und in ihrer Tonhöhe unveränderlich bleiben. Die anderen Töne gewinnen durch Stopfen, Klappen, Schieberöhren und Ventile Gestalt, können aber durch stärkeren oder schwächeren Luftdruck um Nuancen bis zu einem halben Tone verändert werden. Das bedeutet zwar auch „ausgleichen" oder „temperieren", hat aber mit der temperierten Stimmung des Klaviers nichts gemein. Denn hier stört nicht die Naturskala[1], und die Entfernungen werden durch mühsame Kunst und langwieriges Abmessen festgelegt.

Durch die Einmischung der Naturskala entsteht für die fraglichen Instrumente ein derart unreines Verhältnis zu den künstlichen Tönen, daß eine Ausdehnung auf alle Tonarten unmöglich ist, für die temperierte Stimmung bekanntlich die schönste Errungenschaft. Um diesem Mangel zu begegnen, hält man in der Musik bei den Holz- und Blechinstrumenten für verschiedene Tonarten auch verschiedene Exemplare in Gebrauch. So unterscheidet man *B*-, *C*- oder *D*-Klarinetten, d. h. der Grundton der Naturskala heißt hier *B*, *C* oder *D*, der durch die verschiedene Länge der Röhre gewonnen wird. Die Kunsttöne setzt man nach der ungleich schwebenden Temperatur[2] fest, d. h. man sorgt dafür, daß z. B. bei der *B*-Klarinette die der B dur naheliegenden Tonarten rein klingen. Ein gleichartiges Verhältnis herrscht bei den *F*-, *C*-, *E*-Hörnern, den *D*-, *E*-, *Es*-Trompeten usw.

Die Tonvorstellung der Geiger richtet sich zunächst nach den vier quintenreinen Saiten, d. h. diese klingen in solchen Tonarten rein, bei denen die Saiten im Quintverhältnis stehen. Im Terzverhältnis klingen sie zu hoch, z. B. *c''—e''*[3]. Die gegriffenen Töne werden zunächst aus dem tonalen Gefühl geboren, dann aus dem Muskelgefühl der Finger. Uebung und Gewöhnung der Muskeln erleichtern zwar die Umsetzung der Tonvorstellung in die Wirklichkeit, beanspruchen aber stets dabei die Instanz des Ohres.

Die Tonvorstellung der Sänger richtet sich lediglich nach dem tonalen Gefühl und setzt sie durch die Muskeltätigkeit des Kehlkopfes nach dem Willen des Gehirnes in die Wirklichkeit um. Dabei wird vorausgesetzt, daß die Muskeln dem Willen bis ins kleinste gehorchen, was aber nicht immer der Fall ist. Die Trägheit des Organes veranlaßt vielfach das Detonieren im Gesange und bei Kindern falsches Nachsingen des gehörten Tones. Die Tonvorstellung kann deshalb dem richtigen, reinen Tone entsprechen, wenn auch der erzeugte Ton in der Höhe abweicht.

Man sollte meinen, daß die Klavierspieler keiner Tonvorstellung bedürfen, da sie den Ton fertig vorfinden. In keinem praktischen Spiele treiben die Spukgeister der Tonmessung jedoch so ihr Wesen, wie im Klavierspiele. Die Regelmäßigkeit der Tasten, die Bequemlichkeit der Tonerzeugung erwecken den Anschein des leichten Erlernens. Hunderte, ohne Ansehen der Begabung, eilen nun an diesen musikalischen Born, um daran zu trinken. Daß dem gänzlich unmusikalischen Töchterchen das musikalische Wasser nicht munden will, vermag die Frau Mama nicht einzusehen. Und da stehen denn Eltern und Lehrende, um einen großen Prozentsatz der lernenden Jugend zum Spiele zu zwingen, nur — weil die Töne fertig vorliegen. Warum wird denn bedeutend weniger Geige gespielt als Klavier? etwa wegen der harmonischen Vorzüge des Klaviers? Nein, weil die Geige ein viel größeres Arbeitsmaß der Tonvorstellung verlangt als das Klavier! Die Prüfung des Musiksinnes wird durch den fertigen Ton verwischt und läßt die Frage jahrelang offen, ob ein Schüler sich musikalisch betätigen kann und darf. Wie häufig wird ein Ohr zugedrückt, wenn die mangelnde Tonvorstellung sich sogar auf halbe oder ganze Stufen erstreckt und der Schüler z. B. *f* in G dur spielt oder streckenlang Noten eine Taste zu weit nach rechts spielt, ohne mit der Miene zu zucken! Die noch heute herrschende Methode der starren Finger- und Handhaltung bildet dazu die beste Eselsbrücke, denn sie mißt die Töne nicht nach dem Gehöre, sondern mit der Fingerstellung ab und vermeidet deshalb ängstlich ein Entfernen der Finger von der Taste. Die freie, schwingende Bewegung des Spielkörpers dagegen zwingt die Finger, nicht nach dem Muskelsinne, sondern nach der Tonvorstellung die Taste zu finden.

Die gehörten Töne können aber auch zu falscher Tonvorstellung führen. Zunächst durch die Verschmelzung, wie ich sie schon bei dem Entwickelungswege der Kinder im ersten Teile dieser Arbeit erwähnt habe. Unter Verschmelzung versteht man die Einheitlichkeit des Eindruckes im Zusammen- oder Nachklang bei Oktaven, Quinten, Terzen und anderen Intervallen derart, daß man nur einen Ton zu hören vermeint[1]. Dann durch die Gegenüberstellung von Tönen mit heller Klangfarbe mit Tönen matterer Klangfarbe. Wenn die Schwester z. B. ein Liedchen singt und der Bruder pfeift dieses Liedchen mit, dann hört man wohl die Worte: „Du pfeifst ja zu hoch, das klingt unrein." Die höheren Obertöne des Pfeiftones veranlassen dann einen scheinbar höheren Klang, trotzdem der Pfeifer in genauer Tonhöhe singt. Der Affekt kann allerdings dabei wunderliche Blüten treiben. So hörte ich in einer Gesellschaft eine musikalische Dame pfeifen, die in ihrer Aufregung tatsächlich etwas zu hoch pfiff, ohne es selbst zu bemerken, bei den Hörern aber infolge der Klangfarbe unter Begleitung des Klaviers den unangenehmen Eindruck von zu hohen Viertelstufen hinterließ.

Ferner kann eine falsche Tonvorstellung durch unrein intonierte Intervalle entstehen, die beim Hörer den Eindruck des nächstfolgenden Intervalls ausmachen. So ergeht es mir zuweilen beim Aufschreiben von vorgesungenen Volksliedern auf dem Lande, wo die rauhe Kehle des Burschen seiner Tonvorstellung nicht gehorcht und den Aufschreiber zum Raten zwingt.

Noch schlimmer ist es, wenn das Ohr durch akuten Krankheitszustand zu falscher Tonvorstellung verleitet. So litt ich kurz vor Entstehung dieses Aufsatzes infolge Erkältung an einer Teilreizung eines inneren Ohrteiles (der Basilarmembran). Infolgedessen empfand ich genau

---

[1] Das ist die Obertonreihe eines Klanges, die sich um keine Stimmung kümmert.

[2] Eine temperierte Stimmung, bei der sich der Ausgleich nicht auf alle Tonstufen, sondern nur auf einen Teil erstreckt, wie es z. B. bei den Tasteninstrumenten vor Bach der Fall war.

[3] Die Unterschiede der Terz- und Quintenmessungen könnten nach akustisch-mathematischen Gesetzen klargelegt werden. Der Nachweis würde aber zu sehr von meinem Thema abweichen. Der Unterschied läßt sich aber an folgendem Beispiel praktisch im Geigenspiel nachweisen. Das leere *e''* steht zum leeren *g* im Quintverhältnis, denn die Saiten werden nach reinen Quinten gestimmt. Man vergleiche dieses *e''* mit dem *e''* auf der *A*-Saite, gefunden aus der Oktave *e'* auf der *D*-Saite; dieses *e'* steht zur leeren *G*-Saite als Sexte im Terzverhältnis, denn die Sexte ist eine umgekehrte Terz. Die beiden *e''*, zusammen angestrichen, ergeben einen Mißklang, den man in der Akustik mit „Komma" bezeichnet.

[1] Siehe Näheres: Stumpf, „Ueber Tonverschmelzung". Beiträge zur Akustik I, 1.

im Tonraume von c'—g' sämtliche Töne eine Viertelstufe zu hoch, den umliegenden tieferen und höheren Tonkreis dagegen in normaler Höhe. Das Uebel hob sich innerhalb drei Wochen, aber nicht etwa für alle Töne dieses Raumes in gleicher Abnahme, sondern in schwindender Zahl, so daß ich schließlich bloß das *es'* und *e'* höher hörte, die anderen richtig. Spielte man nun in diesem Zustande *c' es' g'*, dann klangen *c'*, *g'* rein und *es'* eine Viertelstufe zu hoch, so daß ich nicht wußte, ob ich Moll oder Dur vernahm. Jedenfalls hat mich dieser Krankheitszustand mit den anderen vorerwähnten Gründen in der Ueberzeugung bestärkt, daß unsere Tonvorstellung von dem erzeugten Ton sehr abweichen kann.

Noch eine Erscheinung der Tonvorstellung gehört hierher. Die Sorge um eine richtige Intonation, der Affekt, der sich am innigsten mit der Singstimme verquickt, treiben die Intervalle leicht zu hoch. Ist das Reinheitsgefühl des Hörers empfindlicher als das des Sängers, so wirken die Ungenauigkeiten störend, unschön. Es gibt aber Empfindungen, die selbst unter diesen Bedingungen ein inkorrektes Spiel mit Genuß aufnehmen, z. B. eine fröhliche Wein- und Festesstimmung, oder eine zärtliche Mutterliebe, die den gänzlich mißratenen Gesang der holden Tochter mit wonnevollem Schauer durchkostet. Doch greifen wir mit diesen Beispielen schon hinüber auf das Gebiet der Tonsuggestion.

(Schluß folgt.)

Wie liest man die Notenschrift am zweckmäßigsten?

Von OTTO GASTEYGER (Stuttgart).

(Schluß.)

Einfluß des Klanges.

1. Der Klang als Kontrolleur. Voraushören. Konsonanzen. Einen wesentlichen Einfluß auf das Lesen hat auch der Klang am Instrument, der fördern, aber auch hemmen kann. Die Denktätigkeit des Anfängers ist vom Lesen so stark in Anspruch genommen und geht noch so langsam vor sich, daß er häufig den Zusammenhang der Klangfolgen nicht sofort erfaßt, also auch ihm bekannte Melodien nicht immer gleich erkennt. Solange das der Fall ist, kann der Klang ihn weder stören noch fördern. Sobald er aber weiß, welcher Klang kommen muß, wird das Gehör zum Kontrolleur, der dem musikalischen Leser nötigenfalls zugleich zeigt, ob er höher oder tiefer zu spielen hat. Das Gehör wird also zum Kontrolleur des Lesens und der Fingertätigkeit durch Voraushören des Klanges, das auf dreierlei Weise möglich ist: Erstens durch Erinnerung, Wiedererkennen bekannter Melodien, zweitens durch geistiges Erklingen des Notenbildes beim Vorauslesen, drittens durch Folgerung aus dem vorhergehenden Klange, eine Spekulation, die häufig auch fehlschlagen kann. Die Bestätigung des erwarteten Klanges wirkt befriedigend und ermuntert zum ruhigen Weiterlesen, während das Gegenteil stutzig und unruhig macht, insbesondere wo eigene Fehlgriffe vermutet werden.

2. Dissonierende Akkorde, Mißklänge stören das ruhige Weiterlesen des Anfängers, weil er die kommende Auflösung nicht übersieht und daher den Mißklang als eigenen Fehlgriff betrachtet. Dies ganz besonders in den häufigen Fällen, wo die Dissonanz für das Ohr eine völlige Neuheit bildet. Erst die vielfältige Erfahrung, daß solche Mißklänge sich doch in Wohlklänge auflösen können, und die Gewöhnung des Ohres an die neuen Klänge bringen ihn langsam, sehr langsam dazu, dem Lesen mehr zu vertrauen als dem Klange und daher trotz des Mißklanges ruhig weiter zu spielen. Ist die Auflösung der Dissonanz weiter hinausgeschoben, so kann sie übrigens auch geübtere Spieler stören, besonders bei Kompositionen, wo solche Dissonanzen nicht erwartet werden. Sobald die Häufung der Dissonanzen aber einen gewissen Grad überschreitet, wie die Dissonanzenschwelgereien unserer Modernen, verursachen sie naturgemäß eine dickfellige Abhärtung, die unbedenklich zum Weiterspielen bestimmt, trotzdem Zweifel an der richtigen Wiedergabe auftauchen können. Hierher gehört auch

3. der Einfluß des Klanges beim Zusammenspiel auf einem oder mehreren gleichartigen oder verschiedenen Instrumenten. Der Neuling im Zusammenspiel empfindet es schon als sehr störend, daß er etwas anderes oder mehr zu hören bekommt, als er eben gelesen und gespielt hat. Es liegt hier eine Störung der Assoziation von Notenbild und Klang oder von Klang und Griff vor, die natürlich unruhig und unsicher macht. Dasselbe ist der Fall, wenn das eigene Spiel von den Mitspielern übertönt wird. Jeder Orchesterspieler weiß, daß es ganz und gar nicht einerlei ist, ob er seinen Part allein oder im Orchester zu spielen hat. Zusammenspiel muß eben geübt sein! So mitreißend später ein guter Mitspieler wirken kann, so störend und die eigene Sicherheit herabsetzend ein schlechter. Besonders eindringlich zeigt sich das bei Sängern oder beim Zusammenspiel von Instrumenten, wo die Tonreinheit in Frage kommt, z. B. bei Streichinstrumenten.

4. Pädagogischer Wert und Unwert bekannter Stücke. Was der Schüler vom Hören kennt, z. B. Volkslieder usw., erfreut ihn gewöhnlich und ist deshalb als Anregung von pädagogischem Nutzen. Das Gehör spielt dabei eine größere Rolle als das Auge, was sich deutlich darin zeigt, daß die meisten Schüler oberflächlicher lesen, den Rhythmus häufig gar nicht, so daß Abweichungen des Notenbildes vom gewohnten Klange auch von sonst pünktlichen Schülern gänzlich übersehen werden. Ein Beweis, wie leicht das Auge durch das Gehör ausgeschaltet wird, wie nachteilig das Gehör also auf das Lesenlernen wirken kann. Häufiges oder gar ausschließliches Spielenlassen von dem Schüler bekannten Sachen verbietet sich damit von selbst, da vor allem auch die Selbständigkeit des Lesens dadurch verhindert oder wenigstens benachteiligt wird. Voraushören wirkt auf das Lesenlernen nur günstig, wenn der Klang aus dem Notenbilde abgelesen wird. Alles andere Voraushören beeinträchtigt die Funktion des Auges.

Mögliche Arten des Blattspieles.

Die Frage des Voraushörens hat wesentliche Bedeutung für die verschiedenen Arten, auf die das Spielen nach Noten möglich ist. Vor allem muß dabei hervorgehoben werden, daß auch das Blattspielen eine reine Gedächtnisleistung ist und zwar in den drei Hauptrichtungen: Sehen, Hören, Bewegen (visuelles, akustisches, motorisches Gedächtnis). Im einzelnen: Gedächtnis für Notenbild, Tastenbild, Griffbild, Greifbewegung, Klang. Die Verknüpfung der einzelnen Gedächtnisleistungen ergibt vier Blattspielmöglichkeiten, zu denen zu bemerken ist, daß ich, um den Vorgang nicht noch verwickelter zu machen, unter dem Ausdruck „Griffbild" im folgenden auch die Greifbewegung verstanden haben möchte.

1. Assoziation (Verknüpfung) von Notenbild und Tastenbild, wobei der bloße Anblick des Notenbildes das Tastenbild vor dem geistigen Auge erstehen läßt. Aufs innigste verknüpft mit Assoziation von Tasten- und Griffbild, so daß man ruhig sagen kann, Assoziation von Noten, Tasten- und Griffbild. Für unmusikalische Spieler (Nichtakustiker) die einzige Lesemöglichkeit, da der Weg hier nur über das Auge und Bewegungsgedächtnis geht (visuell-motorische Funktion). Durch Nichtbenützung des Gehörs als Hilfsmittel ist das Auge nur auf sich angewiesen und bekommt deshalb die bestmögliche Schulung.

2. Verknüpfung von Noten-, Tasten- und Griffbild und Assoziation von Notenbild und Klang (visuell-motorische und visuell-akustische Funktion). Zu der



Schumann im Alter von 21 Jahren.

ersten Möglichkeit tritt hier noch die Gehörskontrolle durch vorauseilende klangliche Vorstellung des Notenbildes.

3. Assoziation von Notenbild und Klang mit Assoziation von Klang und Tasten- oder Griffbild (visuell-akustische und akustisch-motorische Funktion). In die Praxis übertragen heißt das: Das Notenbild klingt im geistigen Ohr des Lesers und der Klang weckt die Vorstellung des Tasten- oder Griffbildes. Eine Verschmelzung von Klang und Bewegungsgedächtnis, also eine akustisch-motorische Assoziation, wie sie die reinen Gehörspieler haben, die nicht auf Noten angewiesen sind. In unserem Falle tritt zu dieser Fähigkeit noch die richtige Vorstellung des Klanges aus dem Notenbilde. Die Vereinigung beider Fähigkeiten kann aber nicht leicht vorkommen ohne gleichzeitiges Vorhandensein einer direkten Verschmelzung von Noten- und Tasten- oder Griffbild. Es handelt sich hier also mehr oder weniger nur um eine theoretische Möglichkeit, die aber der Vollständigkeit halber erwähnt werden mußte, trotzdem sie eigentlich schon zur letzten Möglichkeit gehört, nämlich

4. Assoziation von Noten-, Tasten- und Griffbild, Assoziation von Notenbild und Klang, Assoziation von Klang und Tasten- oder Griffbild (visuell-motorische, visuell-akustische und akustisch-motorische Funktion), also eine Vereinigung aller Möglichkeiten, die selbstverständlich die höchsten Leistungen zuläßt.

Begreiflicherweise werden sich die wenigsten Spieler bewußt sein, welche Art bei ihnen vorhanden ist oder am meisten hervortritt. Eine Antwort darauf erfordert aufmerksame Selbstbeobachtung und Ueberlegung und wird selten klar und bestimmt ausfallen, weil sich die verschiedenen Arten nicht in scharf umrissenen Einzelbildern, sondern wohl meist mehr oder weniger verschwommen darbieten. Nicht einmal bei der einzelnen Person wird sich die Art des Lesens immer gleich bleiben, sondern von Fall zu Fall je nach der Schwierigkeit mehr der einen oder anderen Möglichkeit zuneigen, so daß sich allerlei Mischungen jeder Art und jeden Grades ergeben.

Das Wesen der einzelnen Funktionen und die Mittel zu deren Erwerb müssen, soweit das nicht schon geschehen ist, im folgenden gezeigt werden.

Mechanisierung der visuell-motorischen Funktion.

Die erstgenannte Blattspielmöglichkeit kommt für alle Blattspieler in Frage, für die große Mehrzahl aber überhaupt nur dieser direkteste Weg; d. h. die Verschmelzung von Noten- und Griffbild (die visuell-motorische Funktion). Alle anderen Möglichkeiten gruppieren sich als nebenamtliche Funktionen um diese Hauptart und kommen nur für Akustiker in Betracht, für die allein eine Ausbildung der Gehörsfunktionen möglich ist, während die Nichtakustiker durch sorgfältige Auslese unbedingt damit verschont werden müssen. Das Wesen des gewandten Blattspiels besteht darin, daß der ganze Vorgang ohne Besinnen so mechanisch und unterbewußt abläuft, wie das Lesen eines Romans. Wo noch Ueberlegung nötig ist, wo die Gedanken noch nicht ohne Versagen abschweifen können, da ist die Mechanisierung der visuell-motorischen Funktion noch nicht vollkommen, da ist das Notenbild mit der Greifbewegung nicht häufig genug vorgekommen.

Daraus darf aber nicht der Schluß gezogen werden, daß etwa ununterbrochenes fünfzigmaliges Spielen eines derartigen Notenbildes die Mechanisierung der visuell-motorischen Funktion herbeiführt. Ununterbrochene häufige Wiederholungen haben nur für die Fingertechnik und für das Auswendigspiel bedingten Wert. Zur Mechanisierung des Notenbildes muß dieses immer wieder in anderer Umgebung erscheinen. Die beste Grundlage zur Ausbildung der visuell-motorischen Funktion bildet die Mechanisierung der am häufigsten vorkommenden Notenbilder durch häufiges Blattspielen von Akkorden, Tonleitern, Arpeggien, Kadenzen, stereotypen Wendungen usw., womöglich immer wieder in Umgebung von anderen Notenbildern. Das häufige Vorkommen gleicher Notenbilder ermöglicht natürlich ein immer schnelleres Erfassen und Umsetzen des Notenbildes in den Griff. Schließlich wird der Vorgang mechanisch, unterbewußt. Leider wird gerade das Akkord- und Tonleiterspiel fast ausschließlich zum Tummelplatz des Auswendigspiels gemacht, das, wie leicht einzusehen ist, erst nach erreichter Mechanisierung dieser Notenbilder befürwortet werden kann, weil diese sonst verhindert oder stark verzögert wird.

Die visuell-motorische Funktion ist das Lebenselement für alle Blattspielertypen, ohne das der Berufsmusiker nicht auskommt. Ihr gebührt daher die sorgfältigste Pflege. Für Nichtakustiker, deren Gehör beim Lesen nicht mitwirkt, kommt der Erwerb dieser Funktion ganz von selbst mit der Uebung, wenn nur das Notenmaterial genügend Abwechslung aufweist. Schwieriger ist diese Frage für Akustiker, die mehr das Gehör als das Auge



Zwickau, Schumanns Geburtsstadt, um 1810.

wirken lassen. Die allgemeine Vorschrift, „Notenfresser" zu werden, nicht lange am gleichen Stück hängen zu bleiben, genügt hier nicht, sondern die Akustiker müssen die Funktion des Auges erzwingen, indem das Gehör mit List möglichst unschädlich gemacht wird. Dazu dienen alle Uebungen, die den Zusammenhang für das Gehör möglichst wenig erkennen lassen. Vor allem fortwährend neues Notenmaterial, dann Kniffe, wie Auslassen jeden zweiten Taktes; Spielen von Klavierbegleitungen (ohne Mitwirkung des Soloinstruments), von zweihändigem Material, aber nur den Part der einen Hand, von vierhändigem Material, aber ohne Mitwirkung eines Partners. Ferner Lesen ohne Spiel, aber unter Vorstellung von Tasten- und Griffbild.

Die visuell-akustische Funktion.

Zur zweiten bis vierten Blattspielmöglichkeit gehört die Assoziation von Notenbild und Klang, deren Besitz selbstverständlich nur Akustiker erwerben können. Der glückliche Inhaber des absoluten Tonbewußtseins, worunter ich in diesem Falle das sichere Erkennen aller, nicht bloß einzelner Töne verstanden haben möchte, bedarf nur der Uebung im Lesen zur Erlangung der klanglichen Vorstellung des Notenbildes. Der Grad dieser Fähigkeit hängt von der Uebung ab; auch für das absolute Gehör ist der Weg von der klanglichen Vorstellung einer einfachen Melodie bis zur modernen Partitur ein sehr weiter. Relatives Tonbewußtsein genügt zu dieser letzten und höchsten Stufe jedenfalls nicht.

Beide Arten des Tonbewußtseins werden erworben durch Uebungen im Blattsingen, im Musikdiktat, im Nachlesen von Konzertvorträgen, im Bestimmen von zufällig gehörten Tönen, in möglichst lebhafter klanglicher Vorstellung des Notenbildes von Melodien und Stücken jeder Art mit steigendem Schwierigkeitsgrad. Wer Gehörtes ohne weiteres nachspielen kann, vermag eine hübsche Probe von der klanglichen Vorstellung des Gelesenen abzulegen, indem er diese auswendig am Instrumente wiedergibt. Dabei denke ich nicht an eine Gesangsmelodie, die natürlich mit Absingen ein sichereres Urteil zulassen würde, sondern an Klavierstücke oder Partituren. Ganz zuverlässig ist die Probe aber nicht, da auch nur oder teilweise eine visuelle Gedächtnisleistung vorliegen könnte. Was für beispiellose Leistungen in visuell-akustischer und visuell-motorischer Beziehung erreicht werden können, hat Hans v. Bülow gezeigt, dem man nachsagt, er habe Vortragsstücke zu einem Klavierabend erst unterwegs in der Eisenbahn studiert; oder ein gefeierter Pianist, der z. B. beim auswendigen Vortrag von Beethovens Sonaten die Notenbilder so lebhaft vor sich sieht, als ob das Album leibhaftig auf dem Pult stände. Wer weder relatives noch absolutes Tonbewußtsein hat, muß sich mit der lebendigen Vorstellung des Rhythmus aus dem Gelesenen begnügen, die keineswegs zu unterschätzen und mit Hilfe der Isolierung nicht schwer erlernbar ist. Eine wesentliche Erleichterung bietet der Gebrauch meiner in Heft 13 des Jahrgangs 1912 der N. M.-Z. vorgeschlagenen neuen Notenwertbenennung.



Robert Schumann.
Nach der Zeichnung von J. N. Heinemann, 1851.

Die akustisch-motorische Funktion,

die einen Teil der vierten Blattspielmöglichkeit bildet, erfordert eine längere Abhandlung, die in einer anderen Arbeit über das Auswendigspiel Unterkunft finden wird.

Zusammenfassung und Schluß.

Die beste Grundlage für die Notenkenntnis ist das völlige Verständnis des aus dem Elfliniensystem hervorgegangenen **Gesamt**notensystems. Von besonderer Wichtigkeit sind daran die drei *c*-Linien, von denen aus die ganze Notenkenntnis erfaßt werden muß, und die Herausstellung der Hilfslinien als Systeme, die dem Violin- und Baßschlüsselsystem entsprechen, was bei Benützung der von mir vorgeschlagenen Hilfslinienverlängerung und Oktavenbezeichnung deutlichen Ausdruck finden würde.

Das Altschlüsselsystem entpuppte sich als mittlerer Teil des Elfliniensystems mit der *c*-Linie in der Mitte und je zwei oben und unten angrenzenden Linien des Violin- und Baßschlüssels. Würde auch hier die *c*-Linie wie beim Klaviersystem ausgelassen[1], so wäre das ohne weiteres

[1] Diesen Vorschlag veröffentlichte ausführlich und überzeugend zuerst *W. Howard*, wie ich aus dessen mir soeben zugehenden Broschüre: „Wie lehre ich das Notensystem?" ersehe. Hierzu ist wohl die Bemerkung erlaubt, daß ich völlig unabhängig davon schon vor Jahren auf denselben Gedanken kam.

erkennbar und jeder Klavierspieler könnte dann von selbst auch den Altschlüssel lesen.

Da alles Lesen eine Gedächtnisleistung ist, so kommt es ganz besonders darauf an, das Gedächtnis für das Notenbild und die Schnelligkeit im Aufnehmen des Bildeindruckes durch Spezialübungen auszubilden. Das wichtigste Mittel hierzu ist das *Vergleichen* der Notenfolgen insbesondere durch schnelles Uebersehen der *Gemeinsamkeit*.

Die Untersuchung über das Wesen der Versetzungszeichen und Gesamtvorzeichnungen hatte außer einigen nützlichen Fingerzeigen leider ein negatives Ergebnis. Solange das Uebel nicht an der Wurzel angefaßt wird, d. h. solange die Gesamtvorzeichnung nicht ganz abgeschafft wird, was sich mit Hilfe der vorgeschlagenen neuen Versetzungszeichen ermöglichen ließe, bleibt nichts anderes übrig als ein gründliches Sicheinleben in die Tonarten durch schriftliche und mündliche Studien, sowie durch praktische Uebungen am Instrument. Letztere sollten in Gestalt von Tonleitern, Akkorden, Kadenzen usw. erst dann auswendig geübt werden, wenn deren Notenbilder und Griffe völlig assoziiert und mechanisiert sind.

Die Notwendigkeit des Vergleichens der Notenfolgen konnte am überzeugendsten in der Abhandlung über das *Spielen* nach Noten begründet werden. Die Analyse über den Vorgang der Umwandlung des Notenbildes in das Tasten- und Griffbild brachte ebenfalls in allen Teilen den Beweis, daß Griffsicherheit in erster Linie über den Weg des geistigen Vergleichens der Notenfolgen, Tasten- und Griffbilder erstrebt werden muß. Die auf diese Weise erlangte *relative* Griffsicherheit führt dann allmählich zur *absoluten*.

Die Analyse der verschiedenen Blattspielmöglichkeiten, sowie überhaupt die ganze Arbeit führte immer wieder zu dem Schlusse, daß die einzelnen Sinne und Teilvorgänge beim Lesen und Spielen am besten zuerst isoliert und dann nach und nach immer mehr vereint geübt werden. Nur auf diese Weise zeigen sich schnell und sicher die schwachen Seiten des Spielers und damit auch die Möglichkeit zur Abhilfe. Auch kann auf diese Weise die eingangs empfohlene Ausschaltung störender oder hemmender Organfunktionen mit Leichtigkeit durchgeführt werden.

Die wichtigste Aufgabe beim Blattspiel kommt der visuell-motorischen Funktion zu, in deren Mechanisierung das Wesen des gewandten Blattspiels liegt. Die Mechanisierung dieser Funktion kann auch vom Talent nicht vorzeitig erzwungen werden, sondern die noch hinzukommenden weiteren Schwierigkeiten, wie Vorauslesen während des Spiels, Unabhängigkeit zwischen Kopf- und Fingerarbeit, der das Lesen sowohl fördernde als auch hemmende Klangeinfluß, lassen es begreiflich erscheinen, daß die Mechanisierung der visuell-motorischen Funktion vieljährige Uebungszeit und Ausdauer erfordert. Der möglichst frühzeitige Beginn der Uebungen erweist sich daher — ganz besonders bei Tasteninstrumenten — als gebieterische Notwendigkeit. Von größter Bedeutung ist dabei die *Beschaffenheit des Uebungsmaterials*. Die Erreichung des Zieles — Vereinigung von Lesefertigkeit und Treffsicherheit — kann nur dann mit einiger Sicherheit versprochen werden, wenn *das Notenmaterial, von den kleinsten Intervallen ausgehend, eine ganz langsame, den Fähigkeiten des Schülers angemessene und lückenlose Schwierigkeitssteigerung aufweist*. Meistens wird aber der sichere Boden eines kleinen Tonumfangs und kleiner Intervallfortschreitungen so früh verlassen, daß Untugenden geradezu herangezüchtet werden.

Spätere Generationen werden den Wert von Zeit und Energie höher einschätzen und die Axt an die Wurzel der Schwierigkeiten legen. An Stelle unserer **Not***schrift* wird dann eine Notenschrift treten, deren Beherrschung nur einen kleinen Bruchteil des bisher nötigen Zeitaufwands erfordert.

Walter Dahms: Schumann.

Seiner im Jahre 1912 im gleichen Verlage erschienenen ausgezeichneten Schubert-Biographie ließ der bekannte Verfasser nunmehr eine solche Schumanns[1] folgen, eine Tat im rechten Augenblicke, indem sie der Musikwelt der Gegenwart, die in Oberflächlichkeit, unwürdiger Verhimmelung alles Fremden und geschäftsmäßigem Klüngelwesen gemach zu verkommen droht, das Bild gerade desjenigen Meisters wieder mahnend vor Augen führt, dem zeitlebens Phantasie und keusche Innigkeit, begeistertes Deutschfühlen und stolze Unabhängigkeit von Richtungen und Parteiungen zur alleinigen Richtschnur seines Lebens und Schaffens dienten.

Wie Verfasser im Vorworte ausführt, lag ihm im ersten, dem eigentlich biographischen Teile des Buches daran, fußend auf den grundlegenden Werken Wasielewskis, Jansens und Alberts, nun „einmal alles bisher auch in anderen Büchern und vielen Aufsätzen Vorhandene zu sammeln und daraus ein Bild des Tondichters zu formen, wie es seiner Bedeutung und der seltenen Art seines vielseitigen Wesens entspricht." Und weiter heißt es: „Da gab es viel zu sichten, Irrtümer zu berichtigen und den ganzen Reichtum reizvoller Einzelzüge in die große Entwicklungslinie zu bannen, aus der sich die köstliche Fülle und unerbittliche Tragik dieses Künstlerdaseins leuchtend offenbart". Dazu schien es angezeigt, „aus dem großen Schatz seiner Briefe manches zu schöpfen, was schlagender mit anderen Worten als mit seinen eigenen gar nicht zu sagen war. War ich bestrebt, sein Verhältnis zu den großen musikalischen Zeitgenossen auf eine prägnante Formel zu bringen, so geschah dies stets mit dem Bemühen, der Eigenart Schumanns vollauf gerecht zu werden. Man wird bei unbefangener Prüfung dieser Seite meiner Arbeit das von allen bisherigen Schumann-Biographien sich Unterscheidende und Neue leicht erkennen." In der Tat, die Lösung dieser selbstgestellten schönen und edlen Aufgabe ist dem Autor denn auch in vollendetem Maße gelungen, indem seine lebendige, von Begeisterung für den Gegenstand getragene und flüssig



Schumanns Arbeitszimmer. (Schumann-Museum in Zwickau.)

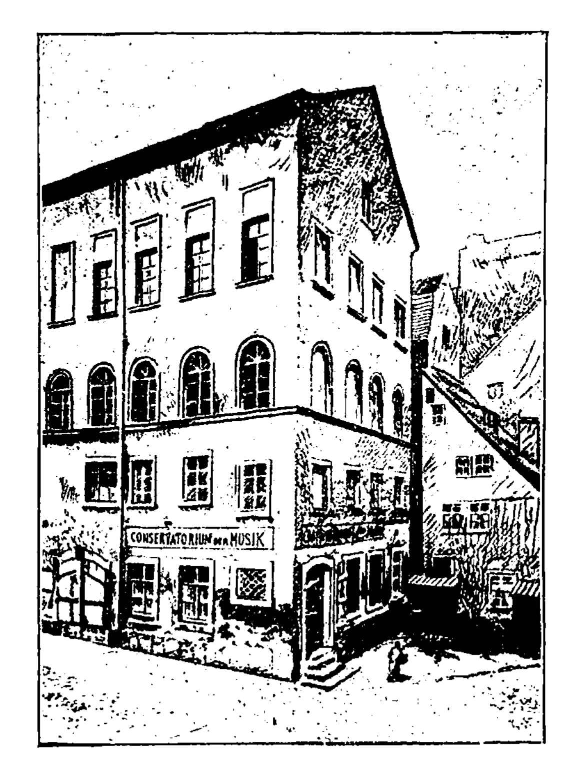
[1] Verlag Schuster & Loeffler, Berlin 1916, von dem auch die Klischees zu den Bildern dieses Heftes erworben wurden.

geschriebene Darstellung den Leser in ihren unentrinnbaren Bann zieht.

Sie gliedert die Laufbahn des Helden in acht Abschnitte. „Morgenröthe", 1810—28 zeichnet mit wenigen, aber sicheren Strichen die politische und geistige Atmosphäre Deutschlands, in die Schumann hineingeboren wurde, befaßt sich mit Leben und Charakter seiner Eltern, mit den frühesten musikalischen und dichterischen Aeußerungen des Knaben und führt bis zum Abgange an die Universität. „Jugendstürme", — 30 schildert die Zeit des Schwankens zwischen Rechtsgelehrtheit und Tonkunst, „Aufschwung", — 33 die Jahre ernstlichen Theorie- und Klavierstudiums, welch letzteres freilich aus bekannter Ursache ein vorzeitiges Ende fand. „Davidsbündler", — 36 unterrichtet eingehend über Schumanns Freundeskreis, die Tafelrunde im „Kaffeebaum", aus deren Mitte die für die Weiterentwicklung der deutschen Tonkunst wie für die Anbahnung einer künstlerisch höherstehenden Musikkritik gleich bedeutsame „Neue Zeitschrift für Musik" hervorging. „Kämpfe", — 40 beinhalten dokumentbelegt die langwierigen Liebeswirren zwischen Schumann und Clara Wieck, während in „Meisterschaft", — 44 der Betrachter staunen muß über den überreich sprudelnden Born von Liedern, Kammermusik, Symphonik und Oratorium, den das schließlich errungene Glück in der Brust des Tondichters entfesselte. „Werk und Welt", — 50 umfaßt die äußerlich stillere, aber an bedeutenden Werken gesegnete Dresdner Zeit, während „die Sonne sinkt", — 56 den anfänglich sich heiter anlassenden, dann aber immer mehr sich verdüsternden und schließlich mit der Katastrophe endenden Düsseldorfer Aufenthalt darstellt. Mit großem psychologischem Feinsinne wird in diesen Hauptstücken Schritt für Schritt der vielfach verschlungene Werdegang des Menschen und Künstlers Schumann, deren Unzertrennlichkeit gerade bei ihm deutlicher als sonstwo vielleicht zutage tritt, verfolgt und ausgedeutet. Auch weisen sie nunmehr schon aus frühen Jahren die Keime jener Krankheit einwandfrei nach, die den Genius — ähnlich wie Mozart, Schubert und Mendelssohn — instinktartig zu so stürmischem Schaffen trieb, daß er noch alles in ihm zur Mitteilung Drängende sage, ehe ihm ein finsteres Geschick die Feder für immer aus der Hand nahm. Ein „Verklärung" betiteltes Kapitel schließt des Buches erste Hälfte, deren schier erdrückende und dabei doch stets übersichtlich geordnete Fülle hier auch nicht im entferntesten angedeutet werden kann, mit den schönen, eine weitere Stilprobe gebenden Worten: „Holde Genien haben den Kranz für Schumann an den Sternen aufgehängt. So bleibt er uns der große Enthusiast, der melodische Schwelger in der Musik. Er verkörpert die sprühende Ueberschwenglichkeit des deutschen Jünglings, der in stürmischem Auftrieb sieghafter und unschuldiger Eroberer ist; und dabei ein Träumer, der vor lauter Seligkeit den Weg verlor und ins Zeitlose entschwebte. Deshalb bleibt er für immer das unumgängliche Jugenderlebnis aller romantischen Musik-Naturen. Und ragt als ein Gipfel, um den ewig der vergüldende Schimmer jubelnder, fesselloser Verklärung spielt."

Den Uebergang zum zweiten, den Schöpfungen des Meisters gewidmeten Teil des Werkes bildet eine tief schürfende, alle Kunstgebiete berührende Untersuchung über das Wesen der Romantik, geschöpft aus den eigenen Bekenntnissen ihrer bedeutendsten Vorkämpfer wie Tieck, Novalis, Fr. Schlegel, Wackenroder, eine Untersuchung, in deren Verfolg der unentwegte Jean Paul-Verehrer Schumann, „der gütige Märchenerzähler und Kinderfreund, der selige Liebesträumer, der verzückte Naturschilderer, der lyrische Enthusiast, der Humorist mit dem goldenen Herzen, der bleiche Gespensterseher und der rasende Dämonenbeschwörer und Nachtstürmer", also in jeder Form, als echtester Sohn dieser Geistesrichtung, wo nicht gar als ihr Vollender auf musikalischem Felde erkannt wird.

Dieser zweite Teil, auf den sein Verfasser selbst den Schwerpunkt der ganzen Arbeit legt, läßt in seinen ästhetischen Betrachtungen deutlich den streng logischen Aufstieg der mit ihrem inneren Wachstume nach immer reicheren und verschiedenerartigen Ausdrucksmöglichkeiten verlangenden Musikerseele erkennen, dessen Stationen: Klavierwerke, Gesangslyrik, Kammermusik, Orchester-, Chorwerke und endlich die Oper heißen. Von den noch einigermaßen unbeholfenen Abegg-Variationen an wird von Werk zu Werk der rasche geistige wie technische Fortschritt über die Paganini-Etüden, den Karneval, die fis moll-Sonate und die symphonischen Etüden zur C dur-Phantasie und weiter festgestellt bis zu dem Augenblicke, als Schumann das Bekenntnis ablegen mußte: Das Klavier möchte ich oft zerdrücken und es wird mir zu eng zu meinen Gedanken. Da wandte er sich der Gesangskomposition zu, denn, „was er in seinen Klaviertondichtungen vorausgeahnt und musikalisch beseelt und erfüllt hatte, das trat ihm in der lyrischen Poesie der romantischen Dichter nach Erlösung, Vertiefung und Beschwingung durch Musik lechzend entgegen." Die Bewegungsfreiheit der absoluten Tonkunst und die durch die knappe, möglichste Verdichtung des Ausdrucks fordernde Liedform bedingte Zähmung



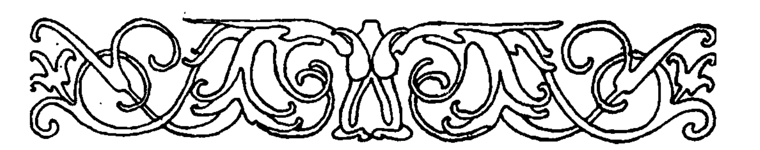
Das alte Konservatorium in Leipzig.

gewisser eigenwilliger Regungen vereinigte sich sodann zu dem abgeklärten, formschönen und poesiedurchtränkten Wesen seiner Kammermusik, von der es nur mehr ein Schritt zur Symphonie war. Ebenso naheliegend schien der Fortgang vom ein- zum mehrstimmigen Gesange und dieser in Verbindung mit dem Orchester zum Oratorium, wozu er sich den Vorwurf als richtiger Romantiker aus dem Orient holte, der damals als solcher Empfindungsweise ganz besonders gemäß erachtet wurde. Und daß Schumann an der Sehnsucht aller romantischen Musiker, an der Oper, nicht gleichgültig vorübergehen konnte, liegt auf der Hand. Schon in seinen Jünglingsjahren hatte er den Plan zu einem „Hamlet" gefaßt und die lange, Seite 164 wiedergegebene Liste der Stoffe, die zu diesem Zwecke im Laufe der Jahre von ihm vorgemerkt und wieder verworfen wurden, beweist, wie sehr ihn diese letzte und größte Form reizte. Daß schließlich Genoveva bei all ihren hohen künstlerischen Werten nicht den erwarteten Beifall fand, daß sie mit Euryanthe das Schicksal Johannes des Täufers teilt, der nur die Ankunft des Verheißenen, dessen Stern bereits im Aufgang begriffen war, verkünden durfte, ist zwar ein betrübliches, aber nach Lage der Dinge unvermeidliches Schicksal. Dem Reifen aller dieser Werke innerhalb der einzelnen Stufen sowohl als in ihrer Gesamtheit an Hand derartiger Ausführungen nachzugehen, ist ebenso fesselnd als gewinnbringend, denn manch kluges und treffendes Wort wirft auf dies oder jenes Opus ein plötzlich erklärendes Licht und manchem überkommenen, dadurch aber nicht wahrer gewordenen und noch immer gedankenlos nachgeplapperten schulmeisterlichen Vorurteile wird nebstbei tapfer an den Leib gerückt. So z. B. der Behauptung von Schumanns mangelnder Eignung zur restlosen Bewältigung der großen Instrumentalformen.

Den Abschluß des Buches bildet eine liebevolle und besonders eingehende Würdigung des Schriftstellers Schumann in seinen drei Eigenschaften als Kämpfer, Schwärmer und Lehrer und wohl keine bessere Empfehlung kann abschließend dem Objekte dieser Besprechung mit auf den Weg gegeben werden, als das Zeugnis, daß der Enthusiasmus, die Ueberzeugungstreue und Unerschrockenheit seines Verfassers würdig sind der Grundsätze, die er bei jenem feststellt und auch für sein eigenes Wirken als beispielgebend ersehen haben mag.

Erwähne ich noch den bekannt gediegenen Druck und den reichen, auf 95 Tafeln Bildnisse, Handschriftproben u. dergl. bringenden Illustrationsteil, mit dem der Verlag den Band geschmückt hat, so glaube ich alles zum Lobe dieses Unternehmens gesagt zu haben, dem der verdiente Lohn trotz der ungünstigen Zeitläufte nicht vorenthalten bleiben möge.

Emil Petschnig.



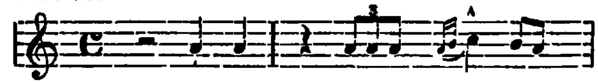
Karl Loewe und seine Wundergestalten aus Sage und Märchen.

Von Dr. LEOPOLD HIRSCHBERG (Berlin-Dahlem).

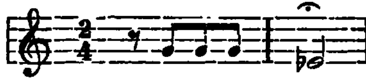
(Schluß.)

Erscheinungen und Gesichte.

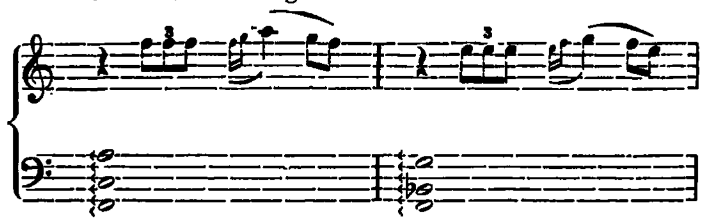
So mannigfach wie Loewes Kunst überhaupt ist, auch die Art, wie er die *Geister der Verstorbenen* erscheinen läßt. Zu allen Zeiten hat es Menschen, und sogar bedeutende Menschen gegeben, deren Empfindungsleben ohne die tatsächliche Annahme einer Geisterwelt nicht bestehen konnte. Jung-Stilling und Justinus Kerner sind die bekanntesten „Geisterseher" der deutschen Literatur; unter den Philosophen ist es namentlich der Pantheist Fechner, der das Weltall mit Scharen solcher aetherischer Wesen bevölkert. Die „*greifbare*" Erscheinung eines Geistes oder einer „Geistin" (wie die Seherin von Prevorst ganz folgerichtig die weiblichen Mitglieder dieser Gesellschaft bezeichnet) ist bei uns gewöhnlichen, prosaisch denkenden Sterblichen nur das Produkt von Träumen; wohl aber gibt es auch im Zustande des Halbschlafes bei besonders dafür günstigen äußeren Bedingungen Eindrücke von Gehörshalluzination, die wir als eine Art Geistererscheinung inmitten des wirklichen Lebens bezeichnen können. Diese *körperlosen Erscheinungen*, die nur durch das Ohr zu uns sprechen, werden demnach ganz besonders günstige Objekte für eine realistisch-musikalische Kunst darstellen, wobei natürlich auch eine ganz besondere Begabung des Komponisten unerläßlichste Vorbedingung ist. Daß sie von Loewe voll erfüllt wird, haben wir aus dem Bisherigen zur Genüge erkennen gelernt; namentlich der „Erlkönig" ist uns ein klassisches Beispiel dafür geworden. Doch bei diesem Werke wird die Aufmerksamkeit des Hörers und Forschers daneben von vielem anderen in Anspruch genommen; eines aber, großartig in seiner Abrundung und Geschlossenheit, bietet es uns allein dar. Es ist das „*Geisterleben*", eine der merkwürdigsten Dichtungen Ludwig Uhlands. Dieses Sonett ist der Gruß eines toten Geliebten an die Braut, zuerst wie aus weiter Ferne erklingend, allmählich in fast greifbare Nähe rückend und endlich wieder entschwindend. Es ist geradezu erstaunlich, welche Fülle von Wandlungen das einfachste aller Motive:



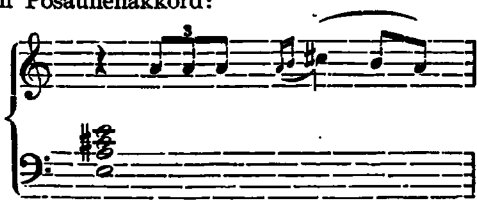
im Verlaufe des Werkes durchmacht, wie Loewe ihm von jeder nur möglichen Weise beikommt, um es jeder Wendung des Inhaltes anzupassen und einzuschmiegen. Das ist in kleinem Rahmen die gleiche hohe Kunst der Veränderung wie des Beethovenschen:



oder des Themas in Bachs Fugenkunst. Schon der Wechsel der Tonarten (a moll, d moll, F dur, A dur, G dur, C dur) gibt dem Motiv jedesmal eine andere Klangfarbe, denn die Stimme des Toten klagt nicht allein über die Trennung von der *Geliebten*, nein auch von den *Erdenfreuden*. Das „Säuseln linder Frühlingsdüfte" scheint in der ersten Variante zu erwachen; der Lerchensang in diesem Bilde:



Die Morgensonne scheint sich strahlend zu erheben, wenn der Baß einen Posaunenakkord:



intoniert, so daß man an Goethes Ariel:

> Horchet! Horcht! dem Sturm der Horen,
> Tönend wird für Geistes-Ohren
> Schon der neue Tag geboren.
> Welch Getöse bringt das Licht!
> Es drommetet, es posaunet

erinnert wird. Je näher aber der Geist, dessen brünstige Liebe das Grabgewölbe sprengte, zu der schlummernden Geliebten heranschwebt, desto einschneidender werden die Veränderungen. Der Vorschlag — das Sinnbild eines kaum merklichen Lufthauches — verschwindet; das Triolengebilde geht in das Normalmaß über, der Baß erhält erhöhte Bedeutung:



Schon schwebt der Geist „träumend über Höhe und Klüfte". Er wagt sich in den „verbotenen Garten" und „Türen, die ihm sonst verriegelt"; die Triolenbewegung, in ihrer Tonfolge eine Kombination des Vorschlages und der Triolen des Urmotivs darstellend:



setzt von neuem ein und gewinnt (in Verbindung mit dem vorherigen „Sonnenakkord") durch eine schmachtend-sinnliche Umformung:



den vollendeten Ausdruck der Dichtungsworte: „Bis zu der Schönheit stillem Heiligtume." Wie diese Erregung in hoher künstlerischer Keuschheit allmählich zum „Geisterhauch" verblaßt, wie endlich das Urmotiv in schrillster Form und einer Baß-Dissonanz:



zum Hahnenschrei wird, der den Toten wieder ins Grab ruft, all das ist mit wahrster Kunst gegeben und bedarf keiner preisenden Lobesworte.

„*Der späte Gast*" weist in:

Mütterlein! nimm mich ins kleine Haus!

eine ähnliche und doch wieder durchaus selbständige und neue Schilderung der *Geisterstimme* eines Luftgebildes auf; und am Schlusse des Oratoriums „*Die Zerstörung von Jerusalem*" bilden die dreimal eintretenden „*Geisterstimmen*" (Alt I, II und Bariton a cappella):

1. Sein Blut komm über uns und unsre Kinder!
2. Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch von mir, doch nicht, wie ich will, sondern wie du willst!
3. Mein Gott, mein Gott! warum hast du mich verlassen?

mit ihrem schaurigen Pianissimo inmitten der schrecklich tobenden Zerstörungswut eine ergreifende und erschütternde Episode seltener Art.

Die Geister haben das Vorrecht, entweder in ihrer *wirklichen Gestalt*, d. h. derselben, die sie im Leben hatten, nur blässer und durchsichtiger, zu erscheinen, oder als scheußliche *Knochengerippe*. Im „*Saul und Samuel*", einer hebräischen Ballade vom Lord Byron, taucht der Geist des großen Propheten, von der Hexe von Endor beschworen, in einer Gestalt aus der Erde hervor, daß das Blut Sauls in seinen Adern gerinnen muß:

> Aus seinen Augen starrt der Tod heraus,
> Die Hand, die Adern, Moder ist's und Graus;
> Sein Fuß, wie ausgegrabenes Gebein,
> Nackt, sehnenlos, strahlt einen bleichen Schein.

Die musikalische Schilderung dieser Erscheinung gehört zu dem Großartigsten und Erschütterndsten, was wir von Loewe besitzen. Gilt es doch, nicht allein dieses gräßliche Aeußere zu malen, ohne einen Fuß breit von der „Aesthetik des Häßlichen“ [1] abzuweichen; es muß auch der dumpfe Donner des Erdbebens, nicht minder als „der Laut von seinem unbewegten Mund“, der dem Heulen aus Höhlenschlünden gleicht, seine Darstellung finden. Loewe erreicht dies dadurch, daß er 18 Takte lang einen Unisonogang von Zweiunddreißigstel mannigfach umgestaltet und durch ein Crescendo von ungeheurer Mächtigkeit schließlich bis zum Fortissimo treibt, welches das Niederstürzen Sauls („sowie die Eiche fällt auf einmal, von dem Donnerkeil zerschellt“) bezeichnet. In diesem Augenblicke bricht das Motiv jäh ab, um für drei Takte einem wilden Tremolo des Basses zu weichen, und von neuem erdröhnt es, zum Pianissimo erstarrend, als der Geist zu reden beginnt. Das Unisono aber hält nur einen Takt an; in der Folge beschränkt es sich nur auf ein neunmaliges Auftreten in abgekürzter Form, wodurch es von Zeit zu Zeit, als ob der Zorn des Ewigen den Worten seines Gesandten einen noch furchtbareren Nachdruck verleihen wollte, die Rede Samuels unterbricht. Nur der Sänger, dem alle Mittel musikalischer Charakteristik zu Gebote stehen, wird den Klang seiner Stimme so zu verändern verstehen, daß diese Worte wie von jenseits des Grabes, von den Pforten der Ewigkeit her klingen. In der Dichtung selbst finden wir einen Hinweis auf die Art des Vortrages, der dadurch allerdings fast unübersteigbare Schwierigkeiten gewinnt:

> Der Laut von seinem u n b e w e g t e n Mund
> Heult wie der Wind tief in der Höhlen Schlund.

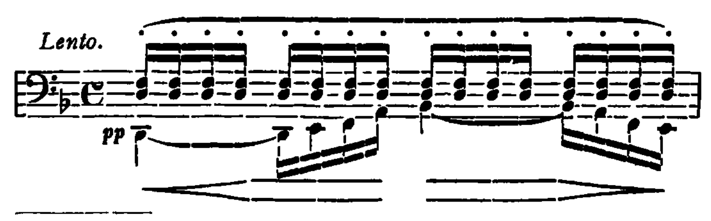
Die Lippen dürfen kaum bewegt, die Töne nur so gebildet werden, als wenn sie aus einem Sprachrohr kämen.

In Goethes „*Totentanz*“ bildet unser Meister ein Thema, das in seiner wilden Lustigkeit wie das Geklapper von Kastagnetten anmutet (G.A. XI, 156) und dadurch, daß es die mannigfachsten Varianten zuläßt, eine zwingende Wiedergabe der Dichtungsworte: „Als schlüg' man die Hölzlein zum Takte“ darstellt. Die „entfleischten Arme“ des Tambours der berühmten „*Nächtlichen Heerschau*“ erscheinen in Loewes Tönen mit der gleichen bewunderungswürdigen Plastik, wie die Gestalten Napoleons und seiner Generale, vom bleichen Mondlicht übergossen. Und niemand wird bestreiten wollen, daß ein Motiv wie:



das viele Takte hindurch, umwogt von feierlichen Baßharmonien, die Begleitung der Rede des als Geist erscheinenden „*Meister von Avis*“ bildet, mit zwingender Gewalt das Leere, Wesenlose von Geistertönen in sich trägt.

Ganz ungeheuer ist der Gegensatz zwischen diesen und einem Werke, das uns das Erscheinen eines Geistes mit so grauenerregender Realistik darstellt, daß wir den Vorgang in allen seinen Einzelheiten verfolgen können. Es ist „*Der Mutter Geist*“, eine altdänische Ballade. Die lange im Grabe ruhende Mutter vernimmt das Weinen ihrer von einer Stiefmutter gequälten Kinder; inbrünstig erfleht sie vom Herrn, zu ihnen gehen zu dürfen. Er gewährt es. Loewe bedarf für die Erzählung der mütterlichen Bitte, ihrer Gewährung und des Emporsteigens des Geistes zum Erdenlicht 28 Takte, von denen vier, je zwei am Anfang und am Ende, lediglich instrumental sind. Das Motiv:



[1] Berühmtes Werk des Philosophen Karl Rosenkranz.



Erste Seite von Schumanns „Widmung“ (op. 25, 1).

durchläuft zunächst 14 Takte lang eine Fülle großartiger Verschiebungen und gewinnt nach den Worten: „Bis der Herr ihr endlich gewährte den Gang“ eine neue Form.

> Sie hob sich und schwang sich mit starkem Gebein,
> Das spaltet Gemäuer und Marmorstein.

Die erste Strophenzeile weist ein mächtiges Crescendo und eine teilweise Erweiterung der Zweiunddreißigstel zu Vierundsechzigstel auf; in der zweiten aber verdichtet sich alles zu einem kolossalen Tremolo und Fortissimo (G.A. III, 14; S. 2, T. 2 f.). Was alles liegt in diesen sechs Takten! Ein Getöse, fast zu schrecklich für Menschenohren; krachend springt der Sargdeckel auf, Schutt und Geröll wie bei einem Erdbeben werden aufgeschleudert; das jüngste Gericht, wo alle Toten auferstehen, im kleinen. Dann wird's still; die Gräber liegen wieder im Frieden der Nacht, und lautlos, körperlos schwebt der gruftentstiegene Geist zur heimischen Wohnung. Wenn er dann seine Sendung erfüllt hat und wieder zurückkehren muß, wohin ihn Gottes Wille schon längst beschieden, so vermag der Tondichter das, was im Gedichte nicht besonders erwähnt ist — das Versinken des Geistes in die Grabestiefe —, durch ein instrumentales Zwischenspiel von drei Takten (G.A. III, 19; S. 4, T. 4; S. 5, T. 1, 2) dem Hörer zum deutlichen Bewußtsein zu bringen. „Das Orchester ist der Ausdruck des Unaussprechlichen,“ sagt Wagner in „Oper und Drama“; es ist aber auch der des Unausgesprochenen, dessen, was zwischen den Zeilen zu lesen ist.

Die „*Gesichte*“ gehören dem Sagenkreise der Bibel an. So „*Belsazars Gesicht*“, eine der hebräischen Balladen Byrons, nach dem Buch Daniel, Kap. 5. So bekannt Schumanns Belsazar-Heine-Ballade ist, so unbekannt ist die 15 Jahre früher entstandene Loewes, ein in all seinen Einzelheiten bedeutendes Werk. Das Motiv der schreibenden Hand (G.A. VIII, 61; S. 2) bewegt sich unaufhörlich durch 72 Takte bald in der Ober-, bald in der Unterstimme, bald leise, bald stärker, und hört plötzlich auf, wenn der Prophet den Sinn der Flammenzeichen zu erklären beginnt, um in erweiterter, feierlicher Form (G.A. VIII, 64; S. 4, T. 2 und 3) von neuem nach jedem der vier Abschnitte:

Mene.	Voll sind des Königs Tage, Vollendet ist sein Reich.
Tekel.	Gott wog ihn auf der Wage, Fand ihn dem Staube gleich.
Peres.	Hinab von seinem Throne Steigt er im Grabgewand.
Upharsin.	Der Perser hat die Krone, Der Meder hat das Land

zu erklingen, gleich als ob die Feuerhand mit noch größerem Nachdrucke als zuerst ihre drohenden Zeichen schriebe. Genial ist das viertaktige, das allmähliche völlige Verlöschen der Flammenschrift bezeichnende, Nachspiel des Werkes (G.A. VIII, 65; S. 4, T. 4 ff.).

Indem Loewe „*Eliphas Gesicht*“ aus dem vierten Kapitel des Buches Hiob „in modo hypophrygico“ komponiert, so ist das ebensowenig ein Prahlen mit theoretischen Kenntnissen oder eitle Gelehrtentuerei, wie Beethovens lydische Tonart in seinem Quartett op. 131. Für beide Meister ist die Anwendung ungewöhnlicher Tonarten nur der Ausdruck zwingender i n n e r e r Notwendigkeit. Loewe verfährt innerhalb des beschränkten Raumes eines kurzen Gesanges mit noch größerer Strenge als Beethoven. Die höchste technische Kunst weisen schon die vier Einleitungstakte auf (G.A. VIII, 72), die dem Ganzen zugleich das ernste, mystisch-visionäre Motiv und das geisterhafte Tönen geben, das während 46 Takten ohne ♯ und ♭ ununterbrochen anhält. Man fühlt während dieser Musik, wie das ver—zückte Hirn des Eliphas arbeitet, um des Schreckbildes, das vor ihm aufstieg, Herr zu werden; man hört die Stimme des Herrn wie aus weiter, weiter Ferne:

Wie mag der Mensch gerechter sein denn Gott?

und die Dominante am Schlusse des Werkes tönt wie in alle Ewigkeiten hinein.

* * *

Wir sind am Ende. Nur in großen Zügen konnte ein T e i l des Schaffens unseres unermüdlichen Meisters gezeichnet werden. Gerade in ihm aber erweist er sich als einer der Ersten unter den deutschen Romantikern und als würdiger Schüler des Nostradamus, dem vor allen anderen Fausts Worte gelten:

D i e G e i s t e r w e l t i s t n i c h t v e r s c h l o s s e n!

Der ungekrönte Don Juan.

Zum Preisausschreiben des Deutschen Bühnen-Vereins.[1]

Am 10. Februar d. J. waren vier Jahre verflossen, seitdem in dem amtlichen Organe des Deutschen Bühnen-Vereins ein Preisausschreiben „Zur Erlangung einer bühnenfähigen Neubearbeitung einer älteren ausländischen Oper“ erschien. Die ältere ausländische Oper war Mozarts Don Juan. Der unsterbliche Meister war sich wohl kaum bewußt, welch eine Aufgabe er der Nachwelt hinterließ, als er sich mit einem italienischen Textdichter ins Einvernehmen setzte, um sich von diesem die Dichtung für die „seinen Pragern“ aus Dankbarkeit über die Aufnahme des Figaro zugedachte neue Oper schreiben zu lassen. Wenn aber für Mozart die Beschäftigung mit der Komposition eines seiner großartigsten Werke in jedem Falle als eine Entschuldigung dafür gelten konnte, daß er sich nicht auch noch mit der Uebersetzungsfrage zu diesem Werke beschäftigen konnte, so war es für die Sachkunde des Bühnen-Vereins, der sich ausschließlich dieser Aufgabe gewidmet hatte, nur charakteristisch, wenn er glaubte, mit Hilfe eines hohen Preises dasjenige in knapp sieben Monaten erreichen zu können, was bisher in 123 Jahren nicht gelungen war! Wer, wie der Schreiber dieser Zeilen, sich nur einmal ernsthaft mit dieser Materie beschäftigt hat, weiß, daß sie nicht in der Weise zu behandeln ist, daß „pro Tag“ so und so viele Seiten Text übersetzt werden können, damit vor dem Einreichungstage die Arbeit der Post übergeben werden kann. Da gibt es Stellen, die oft wochen-, ja monatelang liegen bleiben müssen, bis ein Zufall die richtige deutsche Fassung ans Tageslicht fördert — jene Fassung die allen sprachlich-dramatischen Forderungen Genüge leistet und die mit dem Originale die Eigenschaft teilt, die Musik gleichsam aus sich heraus entstehen zu lassen. Es gibt wohl kaum eine Aufgabe, die für ein Preisausschreiben ungeeigneter wäre, als die Uebertragung eines fremdsprachlichen Librettos, und nun erst gar bei einer so verzwickten Sache, wie bei Mozarts Don Juan. Den Einreichungstermin beständig vor Augen — wie sollte der Uebersetzer Muße finden, um die unendlichen Schwierigkeiten zu bewältigen, die auf Schritt und Tritt der neuen Verbindung von Wort und Ton entgegenstehen? Schon diese einfachen Voraussetzungen machen es verständlich, daß das Preisausschreiben sich zu einer einzigen großen Leidensgeschichte für alle daran Beteiligten entwickeln mußte. Sie begann, als Folge des zu kurz bemessenen, auf den 1. September 1912 festgesetzten Einreichungstermins, mit einer eigenmächtigen Hinausschiebung des Termins um zwei Monate, einer Prozedur, die nach Ablauf dieser Zeit aus denselben Gründen nochmals wiederholt wurde, so daß also einer Anzahl von Teilnehmern an dem Preisausschreiben nur sieben Monate, einer kleineren Anzahl dagegen elf Monate zur Herstellung ihrer Uebersetzung gegeben worden waren. Ein Widerspruch in den Bedingungen des Preisausschreibens war, daß die Arbeiten a n o n y m einzureichen waren und daß trotzdem auch a l t e , s e i t J a h r z e h n t e n z u r A u f f ü h r u n g g e l a n g e n d e T e x t e , deren Verfasser also öffentlich bekannt waren, in die Konkurrenz eingezogen wurden, wodurch die Anonymität, mithin die eigentliche Grundlage des Preisausschreibens, vollkommen illusorisch wurde. Nach Ablauf des somit zweimal hinausgeschobenen Einreichungstermines, am 1. Januar 1913, begannen die Preisrichter ihre Arbeit, um nach weiteren fünf Vierteljahren, am 12. April 1914, als Resultat zu verkünden, daß der Preis der mit dem Motto „Ora Cantiamo“ versehenen Arbeit, als deren Verfasser sich der Kammersänger Scheidemantel herausstellte, „m i t d e m V o r b e h a l t e n o t w e n d i g e r A e n d e r u n g e n“ zuerkannt worden sei. Von diesem Vorbehalte war jedoch in den Bedingungen des Preisausschreibens wiederum nichts enthalten, das vielmehr nur den Fall vorgesehen hatte, das Preisausschreiben zu wiederholen, sofern ein Preis nicht verteilt werden könne. Dieser Fall war infolge des gemachten Vorbehaltes in Wahrheit eingetreten: die betreffende Uebersetzung war in ihrer, den Preisrichtern vorliegenden Beschaffenheit für eine definitive Preiskrönung prinzipiell u n g e e i g n e t befunden und sollte erst durch eine Umarbeitung in einen preiswürdigen Zustand gebracht werden. Der Vorbehalt war ein sicheres Kennzeichen für die völlige Unzulänglichkeit der Uebersetzung: denn wenn es sich nur um wenige oder unwesentliche Mängel gehandelt hätte, so wäre kein Grund für einen Vorbehalt gewesen — kein Grund vor allem, von einem Vorbehalte die Annahme einer annähernd einwandfreien Uebersetzung abhängig zu machen. Das Bezeichnendste aber war, daß die fragliche Uebersetzung ü b e r h a u p t n i c h t z u m V o r s c h e i n k o m m e n w o l l t e; vielmehr wurden bei der Verkündung des Preisurteils nur einige Bruchstücke daraus mitgeteilt, und ebenso erschien bei der etwa zehn Wochen später stattfindenden erstmaligen Anwendung des Textes in Dresden, am 20. Juni 1914, statt des Textes lediglich eine Bekanntmachung des Bühnen-Vereins, in der mitgeteilt wurde, daß der betreffenden Aufführung der Text zugrunde gelegt sei, der das Preisgericht veranlaßt habe, die betreffende Bearbeitung als die beste für die Zuerteilung des Textes in „Betracht zu ziehen“, und daß nach der Aufführung in Dresden der endgültige Text festgelegt würde. Diese somit fast drei Monate nach der Verkündung des Preisurteils erlassene bühnenamtliche Feststellung bildete den erschöpfendsten Kommentar zu dem gemachten Vorbehalt und sie schloß den letzten Zweifel aus, daß eine Uebersetzung, die endgültig mit dem Preis hätte gekrönt werden können, in der betreffenden Sitzung n i c h t v o r g e l e g e n h a t t e , sondern daß eine von den Arbeiten für eine spätere Preiskrönung lediglich i n B e t r a c h t g e z o g e n war und somit erst durch Umarbeitung in einen preiswürdigen Zustand gebracht werden sollte. Das ist bis heute, fast zwei Jahre nach dem Preisurteil, nicht geschehen. In Wahrheit hat also in der Sitzung des Preisgerichts eine Preiskrönung gar nicht stattgefunden, das Preisausschreiben ist vielmehr ergebnislos geblieben und von irgendeiner Bindung der Bühnen durch einen bis auf den heutigen Tag überhaupt nicht vorliegenden Text konnte daher selbstverständlich nicht die Rede sein.

Die Scheu des Deutschen Bühnen-Vereins, den unter Vorbehalt gekrönten Text an die Oeffentlichkeit zu bringen, wird vollkommen verständlich durch die mitgeteilten Bruchstücke, die jedoch nicht nur die Verfehltheit des Preisausschreibens im Prinzip beweisen, sondern die Entscheidung der Preisrichter auf den ersten Anblick als ein völliges Rätsel erscheinen lassen müssen. Wenn der Uebersetzer der betreffenden Arbeit z. B. aus den 30 Zeilen des italienischen Originals der sogenannten Registerarie Leporellos in der deutschen Uebersetzung 42 Zeilen macht, indem er die italienischen Zeilen, die der Komponist zur Wiederholung benutzt, bei den Wiederholungen im Deutschen einfach durch neue Worte ersetzt, so sieht auch der Laie auf den ersten Blick, daß ein solches Verfahren in keinem Falle mit den Absichten des Komponisten in Einklang gebracht werden kann. Wohin das führt, zeigt z. B. die vierte Zeile dieses Gesangstückes, das in richtiger deutscher Uebersetzung: „Betrachten Sie und lesen Sie mit mir“ (italienisch: „Osservate legete con me“) lautet; statt dieser Worte finden sich in der betreffenden Bearbeitung die Worte: „Die mein Herr sich als Liebchen gewann!“ Das ist alles mögliche, nur keine Uebersetzung und keine Interpretation der Musik. Die Ursache derartiger Uebertragungen ist die Rücksicht auf den Reim, der gewiß in einem Operntexte nicht zu entbehren ist, unmöglich aber auf Kosten des Inhaltes sich behaupten kann. Erklärlich werden jedoch der-

[1] Die Frage ist auch auf der diesjährigen (Heidelberger) Tagung des D. B.-V. behandelt — oder auch nicht behandelt worden. Die Fr. Ztg. meldet: Graf Hülsen-Häseler beschränkte sich auf die Mitteilung, daß der Uebersetzer anwesend sei und daß man die Bearbeitung in der Berliner Hofoper herausbringen wolle, sobald noch einige Abänderungen — im Anschluß an einen in Aussicht gestellten Don-Juan-Fragebogen — vorgenommen worden seien. — Das kann gut werden. Die Schriftleitung.

artige Uebertragungen, die der Bearbeiter als Musterbeispiele veröffentlichte, durch die eigenen Grundsätze des Bearbeiters, der in einem Aufsatze über seine Arbeit sich selbst von der Verpflichtung, eine einwandfreie Uebersetzung zu liefern, entbinden zu dürfen glaubte. Wörtlich erklärte er: „Es handelt sich für den Uebersetzer nicht darum, ein in jeder Beziehung tadelloses Textbuch zu schaffen. Es läßt sich in der Tat keine tadellose Uebersetzung zustande bringen, wenn der Uebersetzer selbst deren Ueberflüssigkeit schon von vornherein konstatieren zu sollen glaubt. Hiernach kann es auch nicht wundernehmen, wie der Bearbeiter selbst mit den durch die Tradition geheiligten Stellen des Textes verfahren ist, z. B. mit dem bekannten „Reich' mir die Hand, mein Leben", das er durch die Lesart: „Dort reichst du mir die Hand" („Hand" für das italienische zweisilbige „Mano"!) ersetzte; das Ganze lautet bei ihm wie folgt:

Rez.: Sieh, dort in meinem Landhaus sind wir alleine (!)
und dort, mein liebes Täubchen, wirst du die meine!
Duett: Dort reichst du mir die Hand,
Gibst dort dein Jawort mir,
Herz sich zu Herzen fand,
Komm, Liebchen, fort von hier.

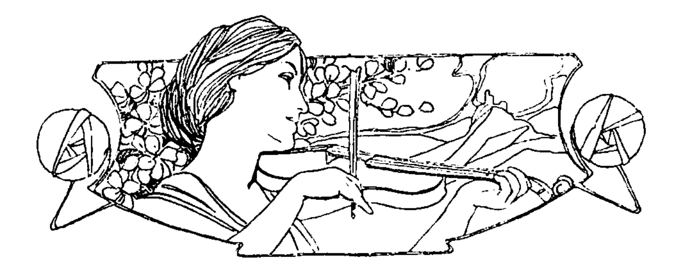
Statt aller Kritik will ich zeigen, wie es hätte gemacht werden müssen, sofern man die Tradition preisgeben will:

Rez.: Sieh, wie im rosigen Schimmer
Einsam mein Schloß liegt!
Und dort, mein süßes Mädchen,
Sei mein für immer!
Duett: Dort stillst du mein Verlangen,
Dort sei auf ewig mein!
Siehst du das Schloß dort prangen!
Komm, laß uns glücklich sein!

Mit welcher von den beiden Lesarten Don Juan mehr Glück bei den Damen haben könnte, das mögen die musikalischen Fachleute und — die Leserinnen dieser Zeitung — beurteilen.

Fragt man aber, wie ein Preisgericht einem Uebersetzer, der sich öffentlich dagegen verwahrt, eine in jeder Beziehung tadellose Uebersetzung zu liefern, selbst unter Vorbehalt einen Preis zuerkennen konnte, so ist die Antwort: In diesem Falle hat, wie nur allzuoft im Leben, nicht die Sache gesiegt, sondern der Name! Denn die Anonymität des Preisträgers, die der Sache zum Siege verhelfen sollte, war, wie schon erwähnt, in Wahrheit illusorisch, da eben auch Texte, die schon seit Jahren an den Bühnen aufgeführt wurden, zur Konkurrenz zugelassen waren, da ferner kein Teilnehmer an der Konkurrenz behindert werden konnte, bei Einhaltung aller Vorschriften des Ausschreibens dennoch von seiner Beteiligung irgendwie Kenntnis zu geben und weil endlich die Vorschrift, die die Einreicher verpflichtete, ihren Namen im verschlossenen Umschlage mitzuteilen, solange wertlos war, solange in bezug auf die Beschaffenheit der Umschläge keine besonderen Vorschriften erlassen waren. Vielmehr blieb es sich in diesem Falle völlig gleich, ob der Umschlag, der den Namen des Bewerbers enthielt, offen oder verschlossen war. Wenn aber die Bedingung der Anonymität bereits grundsätzlich zum Ausdruck bringt, daß von einem Preisrichter Unbefangenheit dem Namen gegenüber nicht erwartet werden kann — wen kann es da wundernehmen, daß die Wahl auf einen „Namen" gefallen, nachdem die Anonymität des Preisausschreibens in Wahrheit illusorisch war?

Vier Jahre sind seit dem Erlasse des Preisausschreibens verflossen und zwei Jahre nach dem Urteil des Preisgerichts. Damals trat der erwählte Uebersetzer zurück, und die Preiskommission — neun Mann hoch — bestieg den Pegasus, um das Werk zu vollenden. Aber noch immer ruht ein undurchdringliches Dunkel auf dem sogenannten Preistext, der es in der Tat nicht leicht macht, keine Satire zu schreiben. Wenn jemals die Erfahrung eine Lehrmeisterin gewesen ist, dann dürften die Erfahrungen den Bühnen-Verein belehrt haben, daß ein Werk wie Mozarts Don Juan durch keinen Namen und keine Autorität zu reglementieren ist und daß nur ein Text, der sich vermöge seiner Eigenschaften im freien Wettbewerbe durchsetzt, der sogenannte Idealtext sein kann, und auch nur ein solcher imstande ist, das praktische Ziel der Bühnen: die von ihnen erstrebte Textvereinheitlichung zur Wahrheit zu machen. **Ernst Heinemann (Schöneberg).**



E. H. Seyffardt: Die Glocken von Plurs.

Oper in drei Akten von MAIDY KOCH.



Das Stuttgarter Hoftheater, das im Laufe der letzten Spielzeit zwei Opern-Uraufführungen veranstaltete, hat nun auch *Seyffardts* vor dem Kriege bereits in Krefeld, der Heimatstadt des Komponisten, gegebene Oper „Die Glocken von Plurs" zur Aufführung gebracht, ein Werk, so verschieden in seiner Haltung von der jener anderen Opernschöpfungen, daß man sich erstaunt fragt, nach welchen Gesichtspunkten und durch welche verantwortliche Stelle an der Württembergischen Hofbühne wohl die Annahme erfolgt sein möge? Zeigt sich darin das Bestreben, jeder Richtung im Kunstleben der Gegenwart gerecht zu werden, so kann das nur mit Befriedigung begrüßt werden.

Den Grundstoff für ihre in gute, aber ihrem Gehalte nach nicht über den Anschauungskreis biederer Familienblätter hinausreichende Verse fand *Maidy Koch* in einer Graubündener Legende, die der schreibselige ehemalige Darmstädter Hofschauspieler, Novellist und Gelegenheitshistoriker in eine Novelle umgeformt hat. So ist's denn, da sich von Haus aus epische Stoffe nicht fürs Drama eignen, wenn nicht ein echter Dramatiker solche Stoffe nur zum Vorwande nimmt, um Eigenstes und wirklich Dramatisches hinzuzutun, eine in eine äußerliche Bühnenform gegossene Novelle geblieben, deren Inhalt bald erzählt ist.

Nicolo, ein armer Töpfer, lebt mit Mariella, seinem Weibe, und seiner Tochter Annetta in Piuro, einem kleinen Dorfe, das sich unweit der Stelle erhebt, wo einst die reiche Stadt Plurs von einem Bergsturz verschüttet worden ist. Seine Geschäfte gehen schlecht; das stille Glück in seinem Hause genügt ihm nicht, er sehnt sich nach Reichtum. Der soll ihm auch werden: sein Freund Ruffo kehrt, mit Schätzen beladen, in die Heimat zurück und verspricht ihm Hilfe. Am Abend soll Nicolo ihn droben bei seiner Hütte aufsuchen, dort werde er ihm das Geheimnis der Herkunft seines Besitzes enthüllen. Nicolo sagt zu. Ruffo aber liebt Mariella und trachtet Nicolo zu beseitigen, weil Mariella seine Liebeswerbung zurückgewiesen hat. Entgegen dem seiner Frau geleisteten Schwure, jeden Verkehr mit Ruffo abzubrechen, erscheint der charakterschwache Töpfer bei dem vermeintlichen Freunde. Der führt ihn in die geheimnisumwobene Tiefe des Berges, sagt ihm, daß aus ihr seine Schätze stammen und kündigt ihm den Tod an. Er öffnet die Türe zu einem Gemache, in dem das Gold aufgehäuft liegt, betritt es — da schlägt Nicolo die Türe zu und entflieht zum Lichte des Tages. Aber Ruffo sprengt die Türe, folgt Nicolo, erreicht ihn, die beiden ringen miteinander, Ruffo wird in den Schacht zurückgeschleudert, ein Bergsturz begräbt ihn. Nicolo glaubt, für den Mörder Ruffos gehalten zu werden (!) und entflieht in die weite Welt. Erst nach zehn Jahren kehrt er zurück. Just an dem Tage, an dem mit dem Toten eine Glocke aus der Kirche des einst verschütteten Plurs gefunden und im Gotteshause des Ortes aufgehängt wird. Er soll als Mörder Ruffos büßen, allein sein Weib, dem er alles erzählt hat, zeugt für ihn, und die seit hundert Jahren zum ersten Male wieder geläutete Glocke wird als Bestätigung der Wahrheit seiner Angaben angesehen.

An sich ein ganz hübscher, wenngleich harmloser Stoff ohne jede Frage. Aber aus ihm wurde kein Drama, sondern nur eine äußerlich bühnengemäß geformte Novelle ohne jeden Versuch einer psychologischen Vertiefung und ohne jeden wirklichen Konflikt. Eine spitze Feder könnte mit Leichtigkeit die unglaublich kindliche Technik des Aufbaues der Oper lächerlich machen. Doch das würde sich nicht lohnen.

Als ich den Text zuerst las, glaubte ich, Seyffardt, der die Dichtung wohl wegen ihres bunten Wechsels von Stimmungen zur Komposition gewählt hat, würde eine Volksoper geschrieben haben. Also etwas, das uns bitter not tut. Er hat das nicht getan, ist zwar dem Volkstümlichen nicht ganz aus dem Wege gegangen, hat aber seinen Ton nicht recht erfaßt: nichts in seiner Musik zeigt die Leichtigkeit und Beweglichkeit, die eine Volksoper haben müßte, außer etwa dem Eingangschore zum dritten Akte. Der Tanz im ersten Akte ist, obwohl er Volkstümlichkeit anstrebt, zu dickflüssig und schwerfällig geraten. Andererseits hat Seyffardt darauf verzichtet, das moderne Musikdrama zum Vorbilde zu nehmen. Seine Oper ist ein Kompromiß zwischen der alten „Nummern"-Oper und dem Musikdrama. Abgeschlossene Formen werden durch die Weiterführung der Musik nur überdeckt. Von einer psychologischen und symphonischen Entwickelung ist bei ihr nicht die Rede. So ruht Seyffardts Ideal fast ganz in der Vergangenheit, aber er vermeidet die neuen Errungenschaften der Orchestrierung und auch zuweilen die der Harmonik nicht ganz, vergreift sich jedoch in ihrer Anwendung nicht selten, so daß vieles von den Vorgängen auf der Bühne durch allzu massigen Orchesterklang zugedeckt wird. Auch vermißt man nicht selten die nötige Individualisierung der Instrumentation je nach den wechselnden Situationen.

Das schärfste Bedenken habe ich gegen die mangelnde stilistische Einheitlichkeit der Oper. Der erste Akt ist der beste. Mit der harmlosen Chorlyrik dort, der Ballade u. a. m., kann man sich befreunden. Aber schon die Behandlung der Szene, da Mariella Ruffo mit dem Beil in der Hand abwehrt, erregt Zweifel: äußere Stärke der Tongebung ist an sich noch nichts dramatisch Wirkendes. Der zweite Akt sollte in dramatischer Hinsicht der Höhepunkt sein. Aber auch hier erreicht die Tonsprache nicht die nötige Wucht und Kürze, nicht die schlagende Bestimmtheit des Ausdruckes, die geboten wäre. Der dritte Akt ist bis auf den Eingangschor der schwächste, wie er denn ja auch vom dramaturgischen Gesichtspunkte aus ganz überflüssig erscheint: er hätte eben einen anderen Schluß finden müssen. Welchen? ist nicht schwer zu sagen.

Seyffardt ist ein Musiker, der gute Kammermusik, Chorwerke und Lieder schreibt, ein Lyriker, der sich vortrefflich auf Form und Satzbau versteht und uns manches schöne Werk geschenkt hat. Seiner Oper wird vielleicht eine gewisse Lebensdauer beschieden sein, da vieles in ihr gut klingt und ausdrucksvolle Musik enthält. Lyrische, empfindungsvolle, gut gearbeitete Musik, die leicht eingeht und im Gedächtnisse haftet. Daß sie und die Oper überhaupt uns Neues böte, muß jedoch schlankweg verneint werden. Seyffardt spricht in der Hauptsache die Sprache früherer Zeiten; wer will, mag Oberonklänge, Schumann, Brahms und Moderneres aus ihr heraushören. Derlei hat Seyffardt selbstredend nicht gesucht; es flog ihm, dem Neuling auf dem schlüpfrigen Theaterboden, von selbst zu.

Daß Seyffardt keinen veristischen Stoff für eine Oper wählte, ist erfreulich. Aber daß sein Blick auf dies blutleere, in künstlerischem Sinne gänzlich interesselose Textbuch fiel, war ein Fehler, der sich an der Musik bitter rächte. Ein zweiter Fehler war der, daß der Künstler sich über die Aufgabe der dramatischen Musik nicht genügend klar war, und ein dritter, daß er sich eine Kraft beilegte, die er nicht besitzt. Andere vor ihm sind da vorsichtiger gewesen, solche, die den alten griechischen Spruch „Erkenne dich selbst" über die Eingangstüre zu ihrem Arbeitszimmer geschrieben haben.

Prof. Dr. W. Nagel.



Barmen-Elberfeld. Ein Rückblick auf die Ereignisse im Konzertwesen des letzten Winters ergibt für die beiden Schwesterstädte Barmen-Elberfeld ein günstiges Bild. Beide Konzertgesellschaften, geleitet von den Professoren Stronck und Haym, konnten ihre künstlerischen Bestrebungen, die vorwiegend auf dem Gebiete des Oratoriums liegen, ohne größere Hemmungen und Schwierigkeiten fortsetzen. Hüben wie drüben sprang der Lehrergesangverein ein, um die in den Männerstimmen entstandenen Lücken auszufüllen. Der Andrang war zu sämtlichen Veranstaltungen gleichmäßig gut. Was die Programme anbetrifft, brachten sie durchweg Bekanntes und Beliebtes aus der klassischen Literatur eines Bach (Matthäus-Passion), Händel (Messias), Brahms u. a. Während Brahms überall reichlich stark in den Vordergrund trat, ist z. B. die Pflege der herrlichen Bach-Kantaten fast ganz unterlassen worden. In dieser Hinsicht harren noch manch herrliche Aufgaben bei uns im Wuppertal ihrer Lösung. — Frau Ellen Saatweber-Schlieper widmete sich auch diesen Winter (wie seit zehn Jahren bereits) der Kammermusik, der älteren sowohl wie der neueren. In ihren Dienst stellte sich ebenfalls die „Vereinigung der Kammermusikfreunde Barmens", welche u. a. Pfitzners F dur-Trio vorführte, ohne uns indes für dieses Werk interessieren zu können. Die „Bläservereinigung des städtischen Orchesters Elberfeld" hat sich vortrefflich eingespielt, was bei Beethovens herrlichem Es dur-Quintett op. 16 und Thuilles Sextett B dur op. 6 deutlich zutage trat. Die städtischen Orchester veranstalteten in regelmäßiger Folge ihre langjährigen Symphonieabende, die größtenteils klassisches Gepräge trugen. — Was das Gesangvereinswesen anbetrifft, haben sich zahlreiche kleinere Chöre zu größeren Sängerscharen zum Heile der Kunst vereinigt. Von einer solchen Vereinigung wurde u. a. auf einer volkstümlichen Bismarck-Feier S. Wagners Fahnenschwur für Männerchor und Orchester, Reinthalers Bismarck-Hymne für gemischten Chor, Soli und Orchester musterhaft vorgetragen. — Die Solistenkonzerte haben an Zahl sehr abgenommen. Das meiste Interesse fand in Elberfeld ein zweimaliger Lauten-Abend B. Kothes, der neben bekannten Liedern auch neue Weisen älteren Datums in gewohnter Weise sang. Im Vordergrunde aller musikalischen Unternehmungen standen in beiden Wupperstädten die Bühnen. In Barmen fanden etwa 60 Opernvorstellungen statt, darunter vorzugsweise die musikdramatischen Werke Richard Wagners und manche bewährte Stücke älterer und neuerer Zeit. Unverkennbar, jedenfalls unbeabsichtigt war eine gewisse Bevorzugung der Ausländer zu beobachten: Verdi (Aida, Troubadour, Rigoletto), Bizet (Carmen), Gounod (Faust und Margarete), Thomas (Mignon), Mascagni (Cavalleria rusticana). Wenn auch eine ganze Reihe auswärtiger Gäste für gewisse Rollenbesetzungen herangezogen werden mußte, so verfügt Barmen doch auch über ausreichende, einheimische Kräfte (A. Porthen, L. Kaplan, Ph. Massalsky, A. Wißmann, L. Pütz, W. Martin; Frau Reuß-Welsch, Frl. Overhoff, C. Hermkes, P. Morra, H. Antoni). Am Dirigentenpult warteten umsichtsvoll Kapellmeister Reuß und Walther ihres Amtes, während die Spielleitung bei Fr. Mannstaedt gut aufgehoben blieb. In Elberfeld war der Andrang zum Theater so stark, daß die Spielzeit bis Ende April ausgedehnt werden konnte. So gab es denn auch noch im April mehrere Neueinstudierungen: Mozarts anmutiges Singspiel Bastien und Bastienne und den Schauspieldirektor, R. Straußens Rosenkavalier und Verdis Maskenball. Der Spielplan baute sich ähnlich wie in Barmen auf, nur konnte in Elberfeld eine größere Zahl von Opern infolge der größeren Zahl der Spielabende geboten werden. Während in Barmen jeden Donnerstag und Sonntag Vorstellungen stattfanden, wurde in Elberfeld jeden Dienstag, Donnerstag, Sonnabend und Sonntag gespielt, öfters sogar allabendlich. Die Elberfelder Bühne verfügte diesen Winter über mehrere tüchtige solistische Kräfte (u. a. Heldenbariton Hunold, der zur Braunschweiger Hofoper berufen worden ist) und begabte Kapellmeister (Knappertsbusch, Gemund, Urach), so daß verschiedene Werke musterhaft dargestellt werden konnten. Was diese Spielzeit versäumt hat, wird hoffentlich die nächstjährige nachholen: die Pflege deutscher Meister wie Gluck und Marschner aus früherer Zeit und Schillings, Pfitzner, Schreker als anerkannte Tondichter der Gegenwart.

H. Oehlerking.

Dessau. Die letzten drei Monate der dieswinterlichen Spielzeit — Februar, März, April — brachten auf dem Gebiete der Oper verschiedene Neueinstudierungen und eine örtliche Erstaufführung (Smetanas „Dalibor"), auch vermittelten sie eine ganze Reihe von Gastspielen, die zum beiweit größten Teile das künstlerische Interesse stark zu fesseln vermochten. Ganz vorzüglich kamen „Hoffmanns Erzählungen" heraus, in denen eine noch sehr jugendliche Sängerin unserer Hofoper, Frl. v. Poka, die Partien der Olympia, Giuliette und Antonia übernommen hatte und damit — dies gilt vor allem betreffs des Olympia-Aktes — eine Talentprobe ablegte, die zu lebhafter Anerkennung geradezu herausforderte. Um das Gegensätzliche in Offenbachs künstlerischer Wesensart zu kennzeichnen, hatte man auch seinen „Orpheus in der Unterwelt", gerade jetzt allerdings etwas unzeitgemäß, nach langer Ruhe in den tiefsten Tiefen des Theaterarchivs wiederum an das Licht der Rampe gezogen. „Zum ersten Male" hörten wir am 12. März Smetanas „Dalibor". Daß die Wirkung keine eindringliche sein konnte, liegt in erster Linie an dem mangelhaften Textbuche. Dazu war Smetana auch kein Musikdramatiker großen Stils. Stimmungskunst in musikalischer Kleinmalerei lag ihm viel günstiger, wie seine „Verkaufte Braut" beweist, die mit großem Erfolge am 9. April neueinstudiert in Szene ging. Unter den Darstellern zeichneten sich Marcella Röseler (Marie), Hanns Nietan (Hans), Ernst Otto (Kezal) und Karl Jahrbeck (Wenzel) ganz besonders aus. Richard Wagners Todestag (13. Februar) beging die hiesige Hofoper durch eine weihevolle und wahrhaft erhebende Aufführung des Tristan-Dramas mit Leonor Engelhard in der Titelpartie und Marie Dopler (Braunschweig) als Isolde. Geradezu wunderbar spielte das Orchester unter Generalmusikdirektor Franz Mikoreys genialer Führung. Da das Fach der hochdramatischen Sängerin durch den Weggang Annie Gura-Hummels nach Leipzig mit Ablauf der Spielzeit frei geworden ist, fanden etliche auf die Neubesetzung abzielende Gastspiele statt. Minna Tube vom Elberfelder Stadttheater wurde, nachdem sie als Leonore in Beethovens „Fidelio" gastiert, daraufhin für Dessau verpflichtet. Zu den sonstigen Gästen zählten Werner Engel (Dresden), der von nächster Spielzeit an unserem Hoftheater angehören wird, als Sebastiano (Tiefland), Holländer und Hans Sachs, Berta Schelper (Darmstadt) als Senta und Königin von Saba, Rudolf Gerhart und Käthe Jüttner, beide aus Charlottenburg, als Pizzarro und Marzelline, Theodor Lattermann (Hamburg) als Deland, Telramund und Wanderer im „Siegfried", Maria Gärtner (Straßburg) als Milada (Dalibor), Fritz Vogelstrom als Lohengrin, Luise Schröter (Charlottenburg) als Erda und endlich Hermann Jadlowker (Berlin) als Radames, Alfred Kase (Leipzig) als Amonasro und Aline Sanden (Leipzig) als Aida. Als ein künstlerisches Glaubensbekenntnis zu Richard Wagner gestaltete sich die Schlußwoche des April, in der des Bayreuther Meisters „Lohengrin", sein „Siegfried" und „Die Meistersinger von

Nürnberg" in gediegener Art in Szene gingen. — Wahrhaft erlesene Kunstgenüsse vermittelten in den letzten drei Monaten vier Konzerte der Herzoglichen Hofkapelle unter Franz Mikorey. An Neuheiten hörten wir in ihnen Engelbert Humperdincks „Maurische Rhapsodie" und Paul Gräners „Musik am Abend", das letztere ein geradezu köstliches Werk. Des weiteren kamen zum Vortrag Schumanns d moll-Symphonie, Beethovens „Siebente" und die „Eroica", Richard Wagners „Vorspiel und Karfreitagszauber aus Parsifal", Liszts „Torquato Tasso", Webers „Oberon"-Ouvertüre und Eugen d'Alberts Vorspiel zu seiner Oper „Die Abreise". Als Pianisten erschienen keine Geringeren als Conrad Ansorge und Eugen d'Albert; ersterer mit der großzügig-schwungvoll wiedergegebenen Wanderer-Fantasie von Schubert-Liszt und Stücken von Chopin, letzterer mit Beethovens Es dur-Klavierkonzert und zwei entzückend gespielten Schubert-Impromptus. Starke Erfolge ersangen sich in zwei Konzerten Kammersänger Joseph Schwarz (Berlin — Bariton) mit der Szene und Arie „O nur du hast dies Herz mir entwendet" aus Verdis „Maskenball" und Liedern von Strauß und Wolf, sowie der Tenorist und Hofopernsänger Richard Schubert (Wiesbaden), ein geborener Dessauer, mit der in ursprünglicher Fassung dargebotenen Florestan-Arie aus Beethovens „Fidelio" und Liedern von Strauß, Schillings und Wolf. In dem fünften und sechsten Kammermusikabend der Herren Mikorey, Otto, Fischer, Weise und Matthiae wurden in abgeklärter Art des Spiels Haydns g moll-Streichquartett op. 74 No. 3, Hummels köstlich schönes Militärseptett op. 144, C dur, Mozarts D dur-Streichquartett No. 7 und Schuberts Forellen-Quintett aufgeführt. Als Sängerinnen traten an den beiden Abenden auf Gertrud Land mit Schumanns Liederkreis „Frauenliebe und -leben" und Käthe Hamann, die sich mit Leo Blechs reizenden Kinderliedern auf das glücklichste im Konzertsaal einzuführen vermochte. Weihevolle Stunden bot das Karfreitagskonzert der Singakademie in der St. Johannis-Kirche. In ihm ließ Franz Mikorey zwei „Gesänge Hiobs" für gemischten Chor und Orgel und Mozarts unsterbliches „Requiem" zu ergreifender Wirkung gelangen. Nicht vergessen sei zum Schluß noch ein Klavierabend von Christine Werner (13. April), einer jungen, vielversprechenden Schülerin Joseph Pembaurs jun., die mit Kompositionen von Liszt, Brahms und Chopin sehr bedeutsame Erfolge erzielte.

Ernst Hamann.

KUNST UND KÜNSTLER

— Prof. Dr. *Albert Thierfelder*, der Rostocker Universitäts-Musikdirektor, feierte am 30. April seinen 70. Geburtstag.

— *Paul v. Janko*, der Erfinder der nach ihm benannten „Janko-Klaviatur", vollendet am 2. Juni d. J. sein 60. Lebensjahr. Er lebt seit 1892 in Konstantinopel, wird aber bald nach Wien übersiedeln, um daselbst seinen Lebensabend zu verbringen und seine Kräfte der Förderung seiner Erfindung zu weihen. Für Paul v. Jankos Sache wirkt der seit 1905 bestehende „Janko-Verein" in Wien, 18. Canongasse 19.

— Am 11. Mai vollendete *Ernst v. Possart* sein 75. Lebensjahr.

— Der Direktor des Kgl. Schloßkirchenchores in Hannover, Kgl. Musikdirektor Prof. *August Bünte* vollendete am 1. Mai das 80. Lebensjahr.

— Am 10. Mai wurde *Max Stange* in Berlin 60 Jahre alt.

— *Willy Stuhlfeld*, dem Leiter des Würzburger Stadttheaters, und *Tilly Cahnbley-Hinken* wurde das bayrische Ludwigskreuz als Kriegsorden für Heimatverdienst verliehen.

— *Fritz Malata* ist als Ausbildungslehrer an das Ziskovensche Konservatorium in Bonn berufen worden.

— *Lucille v. Weingartner* hat die Geraische Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

— An *Walther Soomer* und *Marie Goetze* verlieh der Herzog von Sachsen-Altenburg die Große Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

— *Paul Gräner* schreibt an einer neuen Oper, deren Text von dem Wiener Schriftsteller Leo Feld stammt: „Das Heilige Land".

— Auch *E. N. v. Reznicek* hat eine neue Oper (von H. Eulenburg) unter der Feder. Sie behandelt den Blaubartstoff.

— *Erich Anders* hat eine Oper „Venezia" vollendet, deren Uraufführung im September d. J. im Münchener Hoftheater stattfinden soll. Das Werk erscheint im Verlage von Hermann Jatho.

— *Guido Adler* hat in der Universal-Edition eine Monographie Gustav Mahlers veröffentlicht.

— Dr. *Fel. Günther* bereitet eine Monographie über Fel. Weingartner zum Drucke vor. Sie wird bei C. H. Jatho erscheinen.

— Das 114. Werk *Max Regers*, zwei Gesänge „Der Einsiedler" und „Requiem" für Chor und Orchester, ist im Erscheinen begriffen; desgleichen des Meisters op. 138 a, acht geistliche Gesänge für 4—8 Stimmen.

— Kapellmeister *Pollak* von der Frankfurter Oper bekommt die Erlaubnis zur Rückkehr aus Amerika nach Deutschland von den Engländern nicht. So hat man in Frankfurt für seine Stelle Dr. *Heinrich Jalowetz* vom Stettiner Stadttheater vorgesehen.

† Zum Gedächtnis unserer Toten. †

— Im Alter von 70 Jahren starb in Freiburg i. Br. der als Meister der Kirchenmusik bekannte Domkapellmeister *Gustav Schweitzer.*

— *Max Reger* ist in Leipzig der deutschen Kunst durch einen jähen Tod entrissen worden. Die Größe des Verlustes läßt sich nicht ermessen. Freuen wir uns des stolzen Besitzes, den wir an der künstlerischen Hinterlassenschaft des großen Meisters haben. Sie ganz zu würdigen, das Dauernde vom Vergänglichen zu scheiden und das Charakterbild Regers erschöpfend zu zeichnen, wird Aufgabe der Zukunft sein. Uns aber bleibt die Pflicht, sein Erbe treu zu wahren und das Verständnis dafür nach Maßgabe unserer Kräfte zu fördern. — Die N. M.-Z. wird ihr nächstes Heft dem Schaffen des toten Meisters widmen und auch Näheres über seine letzten Erdenstunden mitteilen.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— *Julius Weismann* hat vor kurzem seine „Kleine Sonate" in Stuttgart und Freiburg mit großem Erfolge gespielt.

— *Paul Gerhardt* brachte in *Chemnitz* seine „Totenfeier" für Orgel und sein „Requiem" für Blasorchester, Harfe und Orgel zu erfolgreichen Erstaufführungen.

— Die aus Offenbachschen Musikstücken von *Leopold Schmidt* zusammengestellte Operette „Die Heimkehr des Odysseus" (Text von K. Ettlinger) erlebte in Halle ihre Uraufführung.

— In Augsburg hatte *Gustav Heuers* „Krieg und Frieden", ein symphonisch angelegtes Melodram, bei seiner Uraufführung großen Erfolg.

— *Carl Maria Artz* hat eine symphonische Dichtung für Orchester „Am toten Maar" komponiert (Verlag von Ries & Erler). In Berlin soll die Uraufführung sein.

— *Heinrich Norens* neue Symphonische Serenade, op. 48, wird im Herbst in einem Wiener Philharmonischen Konzert von Weingartner zur Uraufführung kommen.

— *Josef Pembaurs* Requiem, op. 85, ist durch das „Musikhaus" in Innsbruck herausgegeben worden. Das Werk ist „dem treuen Gedenken der im Weltkrieg 1914—1916 auf dem Felde der Ehre gefallenen Tiroler" gewidmet. Eine Aufführung findet demnächst in einem Abendkonzert in der Innsbrucker Jesuitenkirche statt.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Eine *Berufsvereinigung* für *Lehrer der deutschen Gesangs- und Opernkunst* ist in Berlin ins Leben getreten. Die Vereinigung wird soziale und wirtschaftliche Ziele verfolgen. Um zu verhüten, daß unbegabte Schüler sich der Kunst zuwenden, wird ein Prüfungsausschuß gebildet, der solche Schüler abweist. Hingegen sollen begabte unbemittelte Schüler jede mögliche Förderung erfahren.

— Das Stadttheater in *Halle* hat unter Leitung L. Sachses eine so gute Entwickelung genommen, daß die Theatermitglieder aus den Ueberschüssen Beträge in der Höhe ihrer Friedensbezüge erhalten konnten.

— Deutsche Kunstfreunde haben ein Unternehmen vorbereitet, dem große Wichtigkeit nicht abzustreiten ist: mit Unterstützung des Auswärtigen Amtes sollen in diesen Tagen *deutsche Musikabende* in *Sofia* und in *Konstantinopel* stattfinden.

— Die Jenaer Kriegsliederkarten aus dem Verlage *Eugen Diederichs* in Jena verdienen weite Verbreitung. Das deutsche Volkslied soll durch die auf ihnen zu findenden guten Lieder wieder mehr ins Volk dringen.

— Auf der Generalversammlung des *Deutschen Bühnenvereins* in Heidelberg stand u. a. ein Referat des Berliner Generalintendanten Grafen v. Hülsen-Häseler über das Don-Juan-Preisausschreiben auf der Tagesordnung. Vergl. den Aufsatz auf S. 262 und die Anmerkung daselbst.

— *Maximilian Morris* will in Hamburg ein drittes Opernunternehmen ins Leben rufen. — Alle Achtung vor dem Unternehmungsgeist!

— Infolge der ganz bedeutenden *Erhöhung der Stich-, Druck- und Papierpreise*, die teilweise um 80—100 % gestiegen sind, wird in der diesjährigen ordentlichen Hauptversammlung des Vereins der deutschen Musikalienhändler zu Leipzig ein Antrag zur Beratung kommen, den bisher gewährten Kundenrabatt abzuschaffen.

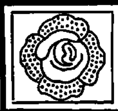
— Die Uebereinkunft zwischen *Deutschland* und *Italien* über den *Schutz an Werken der Literatur und Kunst* und an *Photographien* vom 9. November 1907 ist durch Vermittlung der schweizerischen Regierung von der italienischen Regierung *gekündigt worden*; sie tritt gemäß ihrem Art. 8 am 23. April 1917 außer Kraft.

— Wenn auch die *urheberrechtlichen Beziehungen zu den feindlichen Staaten* ihre Rechtsverbindlichkeit verloren haben, so ist das doch nicht so aufzufassen, als ob nun auch die vor dem Kriege erschienenen Werke des feindlichen Auslandes im Deutschen Reiche schutzlos geworden wären. Dies dürfte, wie im Geschäftsbericht des Vorstandes des Börsenvereins für den Deutschen Buchhandel über das Jahr 1915 gesagt wird, nach der vorherrschenden Meinung nicht der Fall sein. Der Vorstand geht indessen in seiner Auffassung weiter und glaubt, daß die während des Krieges im feindlichen Ausland erschienenen Werke ebenfalls den Reichsschutz gegen unbefugten Nachdruck genießen sollten; er hat dies auch auf eine behördliche Anfrage zum Ausdruck gebracht und dabei nicht unerwähnt gelassen, daß der deutsche Buchhandel ganz erheblich geschädigt werden würde, wenn die feindlichen Staaten deutsche Bücher, Karten, Musikalien usw. nachdrucken und vertreiben sollten. An dieser Fortdauer des Schutzes des geistigen Eigentums scheinen auch England und Frankreich festzuhalten, während Rußland den deutschen Werken wohl jeden Schutz versagt. *(M. N. N.)*

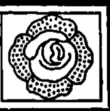
— Nach der Vossischen Zeitung ist in Moskau der *musikalische Nachlaß Tschaikowskys* ans Tageslicht gekommen. Dieser Nachlaß befand sich in einem Koffer im Besitze des Bruders des verstorbenen Meisters. Nach dem Tode des Bruders war der Koffer in den Besitz der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft übergegangen. Unter den vorgefundenen Manuskripten ist eine Schülerarbeit Tschaikowskys bemerkenswert: ein Orchesterwerk mit Chor, das eine Bearbeitung des Schillerschen „An die Freude" darstellt. Zahlreiche Libretti wurden vorgefunden, darunter das zu „Pique Dame". Am interessantesten ist wohl der nie zur Ausführung gelangte Entwurf zu einer Symphonie „Das Leben". Diese Symphonie sollte in vier Teile zerfallen: das Erwachen des Liebesgefühls, die Liebe, die Enttäuschung und schließlich der Tod. Die Sichtung des Nachlasses hat u. a. auch ergeben, daß der im Jahre 1878 herausgekommene Marsch „Freiwillige Flotte", als dessen Komponist ein gewisser P. Sinopow gezeichnet hatte, Tschaikowsky zum Verfasser gehabt hat. *(Allgem. M.-Ztg.)*

— *Leoncavallo*, dessen „Goffredo Mameli" im Teatro Carlo Felice in Genua trotz aller patriotischen Töne, die er anschlägt, nur einen geringen Erfolg hatte, veröffentlicht eine Erklärung, in der er sich gegen die Angriffe der sozialistischen Blätter „Avanti" und „Popolo d'Italia" wendet, die ihm aus politischen Gründen wegen seines charakterlosen Gebarens auf den Leib gerückt sind. Die Erklärung lautet nach den M. N. N.: „Während ich mir jedes gerichtliche Einschreiten gegen alle vorbehalte, die meine Ehrenhaftigkeit und meine Geltung als Mensch wie als Künstler angreifen, halte ich es für angemessen, dem Publikum die folgenden Tatsachen kundzugeben: 1. Was den Roland von Berlin betrifft, so wurde er von mir geschrieben, als der Kaiser Wilhelm sich noch als Pazifist und als Beschützer des Friedens aufspielte (!!), als das Volk Italiens ihn noch in den Straßen Roms und auf den Kanälen Venedigs feierte, als ihm unser König noch als Verbündeter zur Seite stand. Für die Chronik der Ereignisse füge ich hinzu, daß von dem Ersuchen um diese Oper bis zu ihrer Ablieferung zehn Jahre verstrichen, während derer ich die „Bohème" und „Zaza" schenkte (!), und während derer auf mich ein Druck ausgeübt wurde, jene Arbeit zu beschleunigen. Für den „Roland" empfing ich und forderte ich keinen Centesimo (?). 2. Als die deutsche Kanone ihr schändendes Feuer auf die Kathedrale von Reims spie, da sandte ich als einziger unter den bekannten Meistern, und ich rühme mich dessen, an die Internationale Künstlervereinigung in Rom ein Protesttelegramm gegen den Insult, der dadurch der Kunst und der Menschheit angetan wurde. Und indem ich dies tat, wußte ich wohl, was die Folge sein werde. In hundertundzwänzig Theatern Deutschlands und Oesterreichs erfolgte die Boykottierung all meiner Opern; man kann sich vorstellen, in welchem Maße mich dies schädigte. Es schmerzt mich dennoch nicht. 3. Weshalb ich den „Mameli" schrieb? Es war die Folge eines unwiderstehlichen Antriebes meiner Künstlerseele. In diesem Augenblick der Wiedergeburt der wunderbaren Glut, der Opfer, des Enthusiasmus, fühlte ich die Inspiration, die aus dem Leben dessen strömte, der auf den Hügeln Roms, das Lied Italiens auf den Lippen, gestorben ist." — Bajazzo und Größenwahnsinnler! Man könnte über den traurigen Gesellen ruhig hinwegsehen, wäre es nicht gut, immer wieder daran zu erinnern, welches ausländische Gelichter sich in Deutschland vor dem Kriege mästen durfte.

— Die *Hetze gegen die Musik Richard Wagners*, die von manchen Seiten *in Frankreich* schon seit vielen Monaten als eine Art Sport betrieben wird, ist nun endlich doch vielen Franzosen selbst zu dumm geworden und es mehren sich die Stimmen, die dagegen Einspruch erheben. Sehr nachdrücklich ergreift, wie die M. N. N. melden, der Musikschriftsteller Jean Marnold im „Mercure de France" das Wort, um „in den edlen Kampf für die von dummen Bilderstürzern angegriffene Schönheit" einzugreifen. Er geht streng mit der Umfrage ins Gericht, die Ende 1915 von der hochakademischen Zeitschrift „Le Correspondent" angestellt worden ist, verurteilt sie als „idiotisch" und kommt dann auf den „Opernschreiber Herrn Saint-Saëns vom Institut" zu sprechen, dem er die bittere Anklage entgegenschleudert, „eine unselige Gelegenheit bei den Haaren ergriffen zu haben, und schamlos das schreckliche Abenteuer, in das sein Vaterland hineingerissen worden ist, auszunutzen", um die Konkurrenz eines der größten künstlerischen Genies, das die Menschheit je hervorgebracht hat, zu unterdrücken. „Außerhalb seiner Kunst," schreibt Marnold, „ist ein Künstler ein Mensch wie alle andern. Möglich, daß er zuweilen nicht sehr intelligent ist, wie unser großer Hugo; er kann ein Apache sein wie etwa François Villon, oder ein reklame- und tantiemegieriger Streber wie Saint-Saëns, er mag uns geschmäht und gehaßt haben, wie es von Wagner behauptet wird, aber darum hört er doch nicht auf, das außergewöhnliche Genie zu sein, dem wir, wie die ganze Erde, Achtung zu zollen haben. Diesen Standpunkt haben selbst in den verwirrendsten Augenblicken des Weltkrieges all die vertreten, die Wagner mit erlösender Schönheit genährt und gestählt hat. Ueberhaupt hat man bald beobachten können, daß mit Ausnahme von Herrn Saint-Saëns, dessen Handlungsweise von den verwerflichsten Gründen diktiert worden ist, all jene Wagner-Verächter, die Frankreich musikalisch am liebsten mit einer französischen Mauer umzogen hätten, nicht nur zum größten Teile Schafsköpfe waren, sondern vor allem so unmusikalisch wie Sokrates, Thiers, Eduard VII. oder Leconte de Lisle. Von den Schützengräben der ersten Linie bis in die Etappenorte hinein hat man gegen jene Banausen kräftig Verwahrung eingelegt und damit Vidal recht gegeben, der einem Ausfrager erklärte: ‚Alle musikalischen Poilus sind Wagnerianer!' Ja, wenn sie das nicht wären, so würden sie ja gar nicht musikalisch sein! So haben sich zahlreiche empörte Briefe ausgesprochen, die mir von der Front zugekommen sind. Einen kenne ich abschriftlich, der Herrn Saint-Saëns zugegangen ist; den kann er sich hinter den Spiegel stecken. Und einen anderen kenne ich, den ein Inhaber der Militärmedaille an Gauthier-Villars geschrieben hat und darin heißt es: ‚Was, diese alten akademischen Mummelgreise sollten es versuchen wollen, der Kunst den Weg nach Frankreich zu sperren? Machen Sie keine Witze!' Ein weiteres Schreiben ist mir soeben nach zahlreichen anderen von einem Sergeanten zugekommen, der das Kriegskreuz erworben hat und nichtsdestoweniger auch im Namen einer Gruppe Mitdekorierter die Forderung erhebt, ‚die Wagner-Vorstellungen sofort wieder aufzunehmen', und bedauert, bei seinem letzten Urlaub nicht in der Lage gewesen zu sein, ‚Siegfried' zu hören, dessen Motive er im Kugelregen gepfiffen habe. Mannschaften und Offiziere, Dekorierte und Nichtdekorierte beglückwünschen die für Wagner eintretenden Schriftsteller, sie schreiben ihnen, wie empört, wie beschämt, wie weh ihnen wird, wenn sie gewisse Pariser Blätter lesen. Nein, die Philister vom Institut haben da unten an der Front keine gute Presse." Den letzten Teil seines Aufsatzes widmet Marnold Maurice Barrès, dessen ganze Heuchelei er mit scharfen Strichen kennzeichnet. Er weist darauf hin, daß Barrès gewagt hat, die französischen Wagnerianer als „Verräter" zu bezeichnen, hält dem Akademiker darauf vor, daß er vor 25 Jahren, als Wagner in Snobkreisen Mode war, selbst zu den begeistertsten Aposteln des Bayreuther Meisters gehört und sich damals zu der Forderung verstiegen habe: „Wallfahren wir nach Wahnfried, um an Wagners Grabe die Dämmerung einer neuen Epik zu ehren." Gewiß hat ein Wagnerianer wie Barrès Frankreich verraten, aber nicht nur da, wo er für Wagner schwärmte, sondern überhaupt und immer. Er hat Frankreich in seiner Gedankenklarheit, in seiner treffenden phrasenlosen Sprache verraten, ehe er es in seiner Intelligenz, in seiner Rechtlichkeit und in seinem Stolz verriet. Er hat es in seinem ganzen Genius verraten. Ja, Wagner hatte recht, wenn er sagte, der Absinth vollende das, was die Akademie bei uns vorbereitet. Vom ersteren hat man uns befreit; warum warten wir, um uns auch der letzteren zu entledigen?" — So Marnold. Sollte die französische Vernunft wirklich aus ihrem totenähnlichen zwanzigmonatigen Schlafe erwachen wollen?



Roman-Beilage der Neuen Musik-Zeitung



Schicksal.

Roman von LIZZIE LANDAU.

(Fortsetzung.)



Blutübergossen begann Gerda mit den Grillen von Schumann. In das zweite Thema legte sie etwas Rätselhaftes, Verhaltenes, und auch das erste, tröstlichere, marschartige Motiv faßte sie heute nicht zuversichtlich auf; dann stürzte sie sich in den Aufschwung hinein; sie wußte selbst nicht warum, ihr war gar nicht danach zumute; aber sie ersetzte die gehobene Stimmung des Stückes durch Leidenschaftlichkeit.

Meinhold war hingerissen. Sicher war er dem musikalischen Fortgang der Dichtung nicht intensiv gefolgt, aber Gerdas Temperament packte ihn, und als er sie so sitzen sah in ihrer Jugend und Schlankheit, dachte er mit steigender Ungeduld, daß erst zwei Tage seiner Brautschaft vergangen waren, und der so kurze Termin bis zur Hochzeit kam ihm endlos vor! —

„Kinder, wir müssen nach Hause gehen. Heute abend ist ja Silvester!“ Anna Lessing stand auf. Gerda war erleichtert; ihr wurde wieder so schwül in der Nähe des Verlobten, sein heißes Begehren löste in ihrem feinnervigen Wesen ein Unbehagen aus! —

„Wie gefällt er dir?“ Es war am Silvesterabend. Meinhold hatte eben seiner Braut den Verlobungsring über den Finger gestreift, eine schöne Perle von einem kleinen Brillantenkreis eingefaßt.

„Prachtvoll, — aber etwas eng, glaube ich.“ Gerda sah mit einem eigenartigen Gefühl auf ihre geschmückte Hand.

„Ich glaube nicht, daß er dir zu eng ist, dein Finger ist ja so schlank, du mußt dich nur daran gewöhnen, es ist die erste Ehefessel.“ Er schaute ihr in die Augen; Gerda versuchte den Blick auszuhalten.

Jetzt kamen die anderen und konnten sich über die Schönheit des Ringes nicht beruhigen. „Gerda ist wirklich beneidenswert,“ entschieden sie. — Diese lächelte nur, aber es war ein schwermütiges Lächeln. —

Nach Tisch wollten die Backfische Blei gießen. „Das hast du nicht mehr nötig.“ Meinhold zog Gerda mit sich fort. Sie wehrte sich nicht; seit dem gestrigen Nachmittag wehrte sie sich nicht mehr. —

„Wie findest du mein Heim?“ Er hatte sie auf den Schoß genommen.

„Sehr elegant und verfeinert.“ Mit ihrem künstlerischen Empfinden hatte sie den Nagel auf den Kopf getroffen.

„Findest du mich auch raffiniert?“

„Vielleicht!“ Der Schalk war jetzt in Gerdas Augen; sie richtete sich etwas auf und suchte wieder auf dem Boden festen Fuß zu gewinnen. Meinhold hielt sie fest und drückte sie an sich — sie war doch ein seltsames Geschöpf; im Augenblick, in dem er meinte ihrer sicher zu sein, schien sie wieder entschlüpfen zu wollen. Er sah sie an, ihr Kopf ruhte mit geschlossenen Augen auf seiner Schulter.

„Warum hältst du mich für raffiniert?“

„Weil du mir heute sagtest: am liebsten wäre dir mein Ohrläppchen.“

Erleichtert küßte er das rosige Ohr; so schlau war sie also doch nicht, wie er befürchtet hatte.

„Laß das, Walter, mir vergeht ja das Hören.“

„Das soll es ja auch; ebenso wie das Sehen,“ jetzt küßte er ihre Augen. „Uebrigens kann ich dir zu deiner Beruhigung sagen, daß mir immer das am besten gefällt, was ich gerade küsse, bist du jetzt befriedigt?“

Gerda antwortete nicht mehr; er hatte sie wieder trunken gemacht, trunken war der richtige Ausdruck, nicht glücklich, aber wunschlos und unfähig zu denken.

„Sag mal, Gerda, hast du schon geliebt?“

Gerda erwachte aus dem Taumel; sie setzte sich aufrecht auf seinem Schoß: „Ja.“

„Wen denn?“

„Was geht dich das an? Kein Mensch wird es je erfahren.“

„Ich habe jetzt ein Anrecht auf dich.“

„Aber nicht auf meine früheren Gefühle; frage ich dich nach deiner Vergangenheit? Du hast doch wahrscheinlich eine solche. Meine Backfischschwärmerei ist mein Eigentum.“

Wohlweislich bestand er nicht weiter darauf; er war auch gewissermaßen beruhigt: — Backfischschwärmereien bedeuteten ja nichts.

„Wir täten viel besser, von unserer Zukunft zu sprechen,“ wieder wollte sich Gerda frei machen, aber Meinhold war stärker: „Jetzt nicht, so nicht.“

Eine halbe Stunde später hatte er sie so weit, daß sie in seinem Beisein Frau von Hilgers und Professor S. abschrieb, auch an Stechows richtete sie einige Worte: „Besser gleich einen Strich darunter machen, das ist jetzt die Vergangenheit,“ sagte er und küßte ihr die Tränen weg, die ihr die Briefe kosteten. So hatte sie ihm willfahren. „Jetzt erst gehörst du mir ganz.“ Wieder raubte seine Glut ihr die Besinnung . . . .

Der Silvester war verronnen, das Neujahr angebrochen. Gerda schleppte sich in ihr Zimmer. Sie war zum Umsinken müde. So konnte das nicht weiter gehen! Seit ihrer Verlobung war es ihr noch nicht zum Bewußtsein gekommen, daß sie sich nicht mehr gehörte. „Das geht nicht!“ sagte sie vor sich hin, „ich bin ja kein Mensch mehr; ist denn jeder Brautstand so atemraubend?“ Sie entkleidete sich und wusch sich kalt ab, um zu sich zu kommen! — Etwas blitzte an ihrem Finger! Richtig, der Verlobungsring mit der großen Perle! Der schmale Reif drückte jetzt nicht mehr: — sie hatte sich wohl schon daran gewöhnt! Ob sie sich ebenso schnell an alles übrige gewöhnen würde? Die Perle leuchtete schmerzlich hell; groß und feucht lag sie da in ihrem lichten Glanz; wie ein einsames Auge, das dazu bestimmt war, sie zu bewachen, dachte sie, und dann wieder: Das ist ja Unsinn, die Perle gleicht keinem Auge! — und plötzlich drückte etwas an ihrem Finger — das war der Goldreif, ganz schmerzhaft wurde schon sein Druck und dann zersprang er mit einem klirrenden Geräusch, das klang, wie lauter feine Scherben! Gerda stand jetzt in einer fremden Gegend, die merkwürdig öde war; auch die Luft schien so heiß und beklemmend. Die Perle war heruntergerollt, als der Reif zersprang, und lag vor ihr im Sand; sie schimmerte milchweiß auf der brennenden, braunen Fläche, und plötzlich fiel ein Regen vom Himmel, aber er war nicht weich und warm und er war auch nicht kalt und feucht, sondern ganz hart und trocken, und als Gerda auf die Tropfen schaute, die zu Boden fielen, sah sie, daß es nicht helles Wasser war, das da fiel, sondern lauter große Perlen, welche die braune Erde bedeckten und seltsam schimmerten, immer dichter regnete es; die Perlen schlugen gegen Gerdas Gesicht und schmerzten sie. Da gab ihr plötzlich etwas einen Ruck; sie zuckte zusammen und entdeckte, daß sie geschlafen hatte, und die alte Ammenweisheit kam ihr in den Sinn, daß Perlen Tränen bedeuten, aber sie war zu müde, um weiter darüber nachzudenken, und bald schlief sie traumlos ein.

Siebzehntes Kapitel.

„Ich weiß nicht, was du willst; sie macht einen recht verliebten Eindruck,“ bemerkte Franz Lessing und paffte wohlig die dicken Rauchwolken in das frisch gelüftete Rauchzimmer hinein. „Es ist übrigens ein reizender Kerl; ich kenne ihn doch schon lange genug, um ihn beurteilen zu können.“

„Trotzdem gefällt mir Gerda nicht,“ versetzte seine Frau nachdenklich, „ihr Wesen ist so scheu und gedrückt; sie soll sich mit dem Heiraten nicht überstürzen.“

„Gerda war immer überspannt, je früher sie einen vernünftigen Mann hat, desto besser ist es für sie.“

„Das weiß ich eben nicht.“

„Ich weiß es aber. Sie soll Gott danken, daß sie einen solchen Mann bekommt: jung, dabei schon so bedeutend und in guten Verhältnissen, der sie lediglich aus Neigung nehmen will.“

„Das weiß ich ja alles.“

„Außerdem ist an dem Menschen unschätzbar, daß er keinerlei Anhang hat; seine Eltern sind tot, Geschwister besitzt er nicht: eine bessere Heirat kann sie gar nicht machen!“

„Das ist alles ganz richtig, trotzdem sollten sie meiner Ansicht nach noch etwas mit der Ehe warten.“

„Ein allzu langer Brautstand ist wenig angenehm — übrigens scheint mir Gerda ebenso verliebt wie er.“

„Das will gar nichts besagen“, meinte seine Frau, „so ein junges Ding verliert zuweilen beim ersten Kuß den Kopf.“

„Das weißt du aus eigner Erfahrung!“ spottete er; „na, es ist dir auch nicht schlecht bekommen.“

„Erstens war ich nicht achtzehn Jahre alt und zweitens bin ich nicht Gerda.“

„Gott sei Dank, sonst hätte ich dich sicher nicht geheiratet; ich begreife nicht, was man an dem anspruchsvollen Geschöpf finden kann.“

Diese Unterhaltung fand wenige Tage später statt. Das Brautpaar befand sich in einem anderen Raum und die Backfische waren noch mit ihren Schulaufgaben beschäftigt.

Lessings saßen wie gewöhnlich nach Tisch im gemütlichen Rauchzimmer, er mit der Zeitung und seiner vielgeliebten

Zigarre, sie mit einer Handarbeit; es war die geeignetste Stunde zum Gedankenaustausch und Anna benutzte sie oft, um die verschiedensten Begebenheiten zur Aussprache zu bringen. Heute aber war sie unschlüssig und gedankenvoll; ihr Mann hatte sich schon längst wieder in seine Zeitung vergraben, als sie noch müßig im Sessel saß. Schweigend starrte sie auf ihre feine Filetarbeit, ohne die Hände zu rühren; auf ihrem Gesicht lag jetzt ein ängstlicher, gramvoller Zug.

„Franz!" — „Ja, Kind."

„Wir müssen die Anzeigen drucken lassen und ein Verlobungsessen geben."

„Natürlich müssen wir das, und zwar recht bald."

„Du bist also nicht dafür, daß man die Verlobung geheim hält?"

„Aber keineswegs, erstens wissen es schon eine Menge Leute, und da sie so sehr bald heiraten, hat das Heimlichtun überhaupt keinen Sinn. Gleich morgen lasse ich die Anzeigen drucken."

Anna wollte gerade etwas erwidern, als der Diener mit dem Teegeschirr eintrat und so der Vertraulichkeit ein Ende machte.

„Rufen Sie die jungen Herrschaften," sagte sie statt dessen, als das Wasser zu brodeln anfing. Bald erschien das Brautpaar und die Backfische. —

Gerda hatte sich in den wenigen Tagen merklich verändert, heiter war sie nie gewesen, aber ihre Energie schien mit einem Schlage dahin. Etwas Müdes lag in Gesicht und Haltung, nicht die strahlende Hingebung, die den meisten Bräuten eigen ist, sondern eine stumpfe Waffenlosigkeit.

Marie bereitete den Tee mit einer anmutigen Fraulichkeit, Meinhold sah ihr aufmerksam zu. „Marie ist die geborene Hausfrau," sagte er dann.

Gerda errötete heiß: „Wozu erinnerst du mich an meine Schwächen."

„Aber Kind, das war doch kein Vorwurf. Warum soll ich die Vorzüge deines Schwesterchens nicht hervorheben; ein häusliches Mädchen löst bei mir immer ein Gefühl des Wohlbehagens aus."

„Ich möchte nur wissen, warum du mich dann heiraten willst!" Ein heißer, durchdringender Blick traf sie, dann bemerkte Lessing wohlgelaunt: „Wie ich höre, sind aus Leipzig lauter Beileidsschreiben eingetroffen. Das Konservatorium sowie die Pension beklagen Gerdas Fernbleiben, als ob sie gestorben, statt verlobt wäre."

Alles lachte, bis auf Gerda, die finster vor sich hinblickte; sie dachte an die Tränen, die sie die Abschiedsbriefe gekostet hatten; sie verstand heute noch nicht, wie sie es über sich gebracht hatte, ihrem Verlobten zu willfahren.

„Professor G. schreibt, daß er in Gerda eine sehr hoffnungsvolle Schülerin verliert," erzählte die Tante.

Gerda sprang auf, länger konnte sie es nicht mehr ertragen: „Quält mich doch nicht so," stieß sie heraus und flüchtete in ihr Zimmer . . . .

Betroffen sahen sich die Zurückgebliebenen an — —.

„Gerda ist wirklich überempfindlich, um mich gelinde auszudrücken," rief der Onkel ärgerlich.

„Bräute sind oft launisch, man muß Geduld mit ihr haben," lenkte die Tante ein, während die Backfische taktvoll verschwanden. Meinhold schwieg noch immer.

„Du bist doch hoffentlich nicht gekränkt, lieber Sohn?" erkundigte sich Onkel Lessing. Sie hatten schon beim ersten Verlobungsfrühstück Brüderschaft getrunken.

„Ich bin nicht beleidigt, aber befremdet; ich gebe zu, daß ich Gerda nicht verstehe."

„Sie ist eben noch ein halbes Kind und ihre künstlerische Ader macht ihren Charakter etwas schwieriger; sie sollte mit dem Heiraten etwas warten," erklärte Anna.

„Aber verehrteste Schwiegertante," Meinhold fuhr sich nervös durch die wohlgepflegten Haare, „nimm an, wir warten mit der Hochzeit. Es wäre mir ein großes Opfer, ich täte es aber, wenn du es für richtig hältst. Was sollte denn Gerda in der Zwischenzeit beginnen?"

Die Tante schwieg einen Augenblick und sagte dann: „Unter meiner Anleitung die Haushaltung lernen und dabei ihre Musik weiterpflegen."

„Glaubst du denn, daß sie sich dabei befriedigt fühlen würde?" Als keine Antwort erfolgte, fuhr er fort: „Gerda hat sich vorgenommen, die Konzertlaufbahn einzuschlagen. Wenn sie jetzt wieder Zeit hat, spinnt sie sich von neuem in ihre Künstlerträume ein und wird für die Ehe untauglich, glaub' mir."

„Das ist auch ganz meine Ansicht," pflichtete Lessing bei.

Da erschien Marie; etwas verlegen stand sie an der schönen, holzgetäfelten Tür und bestellte stockend: „Gerda läßt sich entschuldigen; sie hat so heftige Kopfschmerzen, daß sie sich zu Bett legen mußte." Damit verschwand sie.

„Dann will ich euch auch nicht länger stören," sagte Meinhold verstimmt und empfahl sich.

„Die Anzeigen lasse ich morgen drucken," rief ihm Lessing nach.

„Gewiß", war die Antwort, und die Tür fiel ins Schloß.

„Ich fürchte, wir bekommen noch manche Unannehmlichkeiten." Anna war bekümmert. Franz knipste energisch das elektrische Licht aus und trat den allnächtlichen Rückzug in das obere Stockwerk an: „Du hast das dumme Ding zu sehr verwöhnt; es verdient einen tüchtigen Rüffel, um ihm die Künstlerlaunen auszutreiben."

Anna stand noch immer im dunklen Zimmer, als der Diener kam, das Teezeug zu holen. Sie seufzte und begab sich hinauf zu ihrem Mann . . . .

* * *

„Was bedeutete eigentlich dein gestriges Benehmen?" Meinhold brachte seiner Braut den gewohnten Morgengruß.

Gerda sah in ihrem dunklen Hauskleid sehr anziehend aus, schlicht und schlank stand sie vor ihm und schaute ihm ohne die geringste Verlegenheit ins Gesicht: „Wir wollen uns lieber zu dem, was ich dir zu sagen habe, setzen," meinte sie ruhig und ließ sich auf einem Lehnstuhl nieder.

Die Unterhaltung fand auf der schönen großen Diele statt. Um die Tageszeit war kein Mensch in der Nähe, darum hatte Gerda den Verlobten in diesem ihrem Lieblingsraum empfangen. Das Licht fiel gerade auf seine hohe, stattliche Gestalt. Wie gut paßt er hier herein, dachte Gerda. Laut sagte sie noch einmal: „Setz dich!"

Meinhold, der immer noch auf und ab ging, blieb mit einem Ruck stehen und sagte kurz: „Möchtest du mir nicht meine Frage beantworten?"

„Ich habe so viel zu sagen, daß es vielleicht besser ist, ich fange von vorn an."

„Bitte."

„Ich weiß nicht, ob ich recht tue, jetzt zu heiraten." Meinhold wollte unterbrechen. „Laß mich erst ausreden. Ich möchte meine Kunst nicht aufgeben."

„Kindereien," entfuhr es ihm.

„Nein, es sind keine Kindereien. Ich bin mit meinen achtzehn Jahren doch schon ein fertiger Mensch und mir meiner Handlungsweise vollkommen bewußt. Ein Mädchen, das einen Hausstand gründet, darf keine eigenen Wünsche mehr haben; es ist eben kein Einzelwesen mehr. Wenn ich dich jetzt heirate, muß ich mit meinem persönlichen Leben abschließen. Aeußerlich würde ich es auch tun, aber innerlich lehne ich mich dagegen auf, ich bin zu ehrlich, um es dir zu verheimlichen . . . ich würde mich stündlich nach meiner Kunst sehnen und das Gefühl, meinen eigentlichen Beruf zu verfehlen, wäre mein Unglück. Damit würde ich auch dir das Dasein zur Hölle machen."

„Weißt du denn genau, daß dein Talent ausreicht, um dein Leben auszufüllen?"

„Den Umfang meiner Begabung kann ich nicht richtig bewerten, bevor ich nicht mit anderen in die Schranken getreten bin; bis ich Konzerte gegeben habe, kann das kein Mensch beurteilen, jedenfalls macht mich meine Arbeit glücklich."

„Das ist nicht wahr, denn als du jetzt zu Weihnachten nach Berlin kamst, warst du nichts weniger als glücklich."

„Das war nur ein Kleinmutsanfall; ich glaubte nicht mehr an mich, aber dieser Zweifel wäre wohl wieder vergangen."

„Es war also nur dieser Zweifel, der dich in meine Arme getrieben hat?"

„Ich fürchte fast, ja!" — „Gerda!"

„Ich weiß gar nicht, ob ich dich liebe, du hast mich ja auch nicht danach gefragt. Ich war einsam, unglücklich und sehnte mich danach, geliebt zu werden. Da kamst du und nahmst mich einfach."

„Hast du dich etwa gewehrt? Ich muß gestehen, ich war überrascht, als du meine Werbung an jenem Abend sofort annahmst."

„Aber Walter, es war doch nicht das erste Mal, daß du mir begegnetest, du hattest vor dreiviertel Jahren die ersten Zweifel in mir geweckt. Ich will dich nur an unsere Tischunterhaltung erinnern, auch daran, daß du mich im vergangenen Sommer beeinflussen wolltest — ich erlag eben, weil du mich in einem schwachen Augenblick gefunden hast."

„Diese schwachen Augenblicke, wie du sie zu nennen beliebst, sind die natürlichen Instinkte des Weibes, die durch die Ehe in ein ruhigeres Fahrwasser gelenkt werden."

„Ich fühle mich aber nicht imstande, die ehelichen Pflichten zu erfüllen; ich bin nicht dazu befähigt, einem Haushalt vorzustehen; alle praktischen Vorgänge des Lebens, das heißt alle weiblichen Handgriffe fallen mir schwer."

„Aber Kind, das sind ja nur Aeußerlichkeiten. Die Hauptfrage ist: liebst du mich? Dann wirst du schon alles überwinden und wenn es auch länger dauern wird als bei anderen Frauen, so will ich doch die größte Geduld mit dir haben, weil ich dich eben liebe. Jetzt sag' mir, daß du mich liebst, Gerda!" Er war an sie herangetreten, um sie zu umschlingen, sie aber machte eine abwehrende Bewegung. (Forts. folgt.)

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart.
Schluß des Blattes am 20. Mai. Ausgabe dieses Heftes am 2. Juni, des nächsten Heftes am 22. Juni.



Max Reger.

Neue Musik-Zeitung
Kunstbeilage.

Theo Schafgans, Bonn.



XXXVII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1916 Heft 18
Preis des Jahrgangs (Oktober 1915 bis September 1916) 8 Mark.

Erscheint vierteljährl. in 6 Heften (mit Musik- und Kunstbeilagen). Abonnementspreis 2 M. vierteljährl., 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- u. Musikalienhandl. sowie durch sämtl. Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österr. Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährl.

Inhalt:

Am Sarge Max Regers.

Gedächtnisrede von D. Dr. PHILIPP WOLFRUM (Heidelberg).

In unserer großen, ernsten Zeit, wo wir Helden feiern und Helden beklagen, ist es auch unserer deutschesten Kunst nicht erspart geblieben, um einen ihrer Großen die Heldenklage anzustimmen. Max Reger ist uns entrissen in der Vollkraft seines Lebens und Schaffens, eines Schaffens im Sinne eines wahrhaftigen, wurzelechten Deutschtums.

Auch Max Regers Künstlerwallfahrt stellt eine Art „Geschichte des innerlichsten Lebens des deutschen Geistes" dar, der anscheinend am besten immer noch dort gedeiht, wo die große Welt und ihre eitlen Ansprüche möglichst ausgeschaltet sind. Gleich dem guten Genius des deutschen Volkes in dessen trostlosester Zeit, gleich Joh. Seb. Bach, kam auch Max Reger von der O r g e l bank her, wie sie selbst in unscheinbaren Orten als bescheidenster Altar unserer Kunst für die nicht mit Glücksgütern Gesegneten unseres Volkes immer noch zum Segen deutscher Kunst figuriert. Gleich Joh. Seb. Bach hat er diese bescheidene Orgelbank wieder zu einem Fürstensitze deutschen Geistes- und Gemütslebens erhoben, und wenn da vorläufig ihm und ihr die Anerkennung der großen Welt und ihrer mancherlei kunstbewegenden merkantilen Kräfte auch noch mangelt — unsere große, ernste Zeit wird dafür mit sorgen, daß auch diese Kunst und diese Pflegestätte deutschen Wesens wieder zu Ehren kommen und in Ehren werden gehalten werden!

Max Reger hat auch einer anderen deutschen Kunst und ihrer Muse neue Impulse gegeben, welche das trauliche Musikstübchen zum Tempel weiht, auf die man getrost das schöne Christuswort von den zwei oder drei in seinem Namen Versammelten übernehmen darf. Dabei erweckt er in seiner K a m m e r - und K l a v i e r m u s i k Formen und Gestalten zu neuem Leben, die man als altmodisch und altfränkisch in Winkel und Gassen verbannt hatte. Er hat bei seiner neue Ziele und vertieftes Empfinden schaffenden K l a v i e r - und G e s a n g s - Musik sogar der Kleinen nicht vergessen, und die Kinder zu sich gerufen, wo er vergeblich um die Herzen eines leider oft mehr sensationslüsternen, denn musikbedürftigen Konzertpublikums unserer Großstädte warb. — Aber nichts ist ihm dabei Absicht — alles ist ihm ein: M u ß!

Aus diesem innerlichsten Drange heraus schafft er sich auch sein eigenstes O r c h e s t e r , in welchem die eigenartigsten Stimmungen und oft Stimmen erklingen, die über Jahrhunderte hinüber Verbindungen schlagen und Geistesgemeinschaft herstellen. Nicht aus „modernem Fortschritt" deutscher Kunst allein, sondern auch aus der Umfassung, Belebung, Verinnerlichung fernliegender, oft unscheinbarer, unserer Zeit verlorengegangener Kunstübung sind Wunderwerke, wie die seines 100. Psalms und seine Chorwerke überhaupt mit zu erklären.

Max Reger, der seine Schulstudien hauptsächlich bei seinem Vater, dem Organisten *Lindner* in Weiden und dem hochgeschätzten Musikforscher und anregenden Theoretiker *Hugo Riemann* betrieb, hatte, wie jeder Große, Führer seines jugendlichen Strebens. Aus der jüngsten Vergangenheit ist da in erster Linie *Johannes Brahms* zu nennen, dessen heimlich rauschende, zu verborgenen Tiefen führende Quellen deutschen Empfindens ihn in weitestem Maße befruchteten. Es dürfte da auch der Name *Richard Wagners* nicht zu unterdrücken sein, dessen symphonischer Kunst der logischen motivischen Entwickelung und meisterlichsten klanglichen Einkleidung der Gedanken (wer hörte nicht auch aus seinem vielfarbigen Orchester deutsche Art, ja deutschen Orgelklang heraus?) er sich so wenig entziehen konnte und wollte, wie irgendein dramatischer Komponist. In einem gewissen Sinne hebt so Reger den Widerstreit auf, den noch manche sich heute konstruieren zwischen der Musik des Symphonikers und großen deutschen Lyrikers Brahms und des die musikalischen Errungenschaften seiner Zeit, ja alle Künste zusammenfassenden und sie neu befruchtenden Genius der deutschen musikalisch-dramatischen Kunst. Man kann Reger nicht lieben, wenn man nicht jenen beiden zugleich voll gerecht wird. Max Reger selbst aber blickt zu allen Zeiten zärtlich und ernst auf den großen T h o m a s k a n t o r und versichert wiederholt: „Bach ist das A und O aller Musik!"

Auf solcher Grundlage ist in der Folge Max Reger ein Eigener, aus solcher Hingabe ein Freier geworden. Seine Kunst steht in unserer Zeit eigenartig da in ihren mystischen Regungen, wie in ihrem derben Frohsinn, in ihrer tiefen Sehnsucht, wie in ihrem urwüchsigen Humor, in ihrer Herbheit, wie in ihrer Zartheit, in ihrer unerschöpflichen Harmonik, wie in ihrer staunenswerten Polyphonie, in ihren vom Sturmesbrausen bis zum Hauche abgestuften Klangreizen, wie in ihrem komplizierten und im Grunde doch lapidaren Stil. Max Reger wird auch von weniger Eingeweihten in seiner Eigenart leicht erkannt, und wer

von Haus aus musikalisch empfindet, könnte auf manche Tempoangaben und gar die Ziffern des Mälzlschen Metronoms bei ihm verzichten; er würde, wie bei Joh. Seb. Bach, meist selbst das angemessene Tempo finden — das „tempo giusto". — Andererseits freilich passierte es ihm nicht selten, daß er wohl als „guter", sogar „feiner" Pianist, nicht aber als Komponist anerkannt wurde, ähnlich wie Joh. Seb. Bach, der für die maßgebenden Kritiker seiner Zeit nur der große Orgelspieler und als solcher auch „Fugenmeister" war, oder wie Franz Liszt, der heute noch von vielen nur als der große Klaviervirtuose gewertet wird. Dem größten Teil unserer heutigen tonangebenden Künstlerschaft und ihrem kritischen Gefolge, wie der immer theoretisch in der Vergangenheit wühlenden und sie in ihrer Art glorifizierenden Phalanx der Musikforscher ist bis heute nicht im leisesten zum Bewußtsein gekommen, wie sich in Max Reger die deutsche musikalische Volksseele regt, ganz so ähnlich wie in dem thüringenschen Kantor Joh. Seb. Bach gegenüber der großen internationalen, im besten, deutschen Sinne von dem Meister Händel repräsentierten Kunst. Daher auch die inbrünstige Verehrung Max Regers bei unseren Organisten, bei vielen Musikern, welche „Kleindeutschland", meinetwegen auch das „Hinterland", vorstellen, die aber den Kern unseres deutschen Musikempfindens bilden. Daher auch die Anerkennung Max Regers bei unseren deutschen Universitäten und bei Gebildeten, die die Größe Max Regers mehr aus ihrem deutschen Empfinden heraus ahnen als rechtzufertigen vermögen.

Als eigenartiger Meister nun hat er trotz seiner Jugend zum Heile unserer deutschen Kunst bereits in weitem Umfange Schule gemacht. Seiner Meisterschaft gelang es in einem bestimmten Sinne zusammenfassend in unserer deutschen Kunst zu wirken und doch zugleich der Kunst neue Anregungen zu geben und ihr Territorium in erheblichstem Maße zu erweitern. Zu dieser Meisterschaft gehört es, daß ihr auch die kritischen Herren *Scheibe*, *Hanslick* und Konsorten nicht fehlen, die Regers Musik „Schwulst und Bombast" vindizieren, und bei denen sie der „Annehmlichkeit" ermangelt.

Diesem deutschen Künstler entsprach der Mensch. Reckenhaft wie sein Künstlertum war seine Erscheinung; der kraftgenialen Note ermangelte die Entwickelung beider nicht. Aufrecht und unbekümmert um Parteiwesen, um Tagesmeinungen und Kritiker, um Protektion und Verunglimpfung, lebte er seiner Kunst, strebte er seinem Ideale nach. Er war ein unbestechlicher, lauterer Charakter, von unbeugsamer Energie. War er einerseits von einer unter Umständen unerbittlichen Schroffheit und von einer gewissen Ungebundenheit der Gesellschaft gegenüber nicht freizusprechen, so war er andererseits leicht zugänglich und liebevoll, dabei ein Seelenkundiger, vor dessen Blick Unechtes und Unrechtes nicht standhielt. Er lernte das Leben in seinen Tiefen und Höhen kennen. Obgleich (oder vielleicht besser weil) er aus höchst bescheidenen Verhältnissen sich emporarbeiten mußte, konnten ihm Reichtum und Macht nicht imponieren. Er schätzte die Menschen lediglich nach ihrem inneren Werte und konnte sich wohl auch in seiner Kunstbetätigung dank des ihm eigenen Humors mit einem „schlechten Musikanten, aber guten Menschen" leicht abfinden. Seine Arbeitskraft als schaffender, wie als — genial — reproduzierender Künstler dürfte ihresgleichen heute kaum haben. Dabei war er als Lehrer und Berater unermüdlich tätig. Ein Gegengewicht bot ihm der zwang- und harmlose, von Froh- und gelegentlich wohl auch von Uebermut getragene Verkehr im Freundeskreise, zu dem ihm eine treue, seinem Wohle sich weihende Lebensgefährtin in Aufopferung den trauten Familienkreis erweiterte. Wer kann sagen, was er in seiner Kunst uns noch alles hätte offenbaren können, der mit einer gewissen Hast und Ungeduld zahlreiche Kunstschätze uns zuwarf und anvertraute! Ist es nicht wie eine leise Vorahnung, wenn er seine Harfe in den letzten Zeiten stimmt auf die Worte des Eichendorffschen „Einsiedlers": „Komm, Trost der Welt, du stille Nacht" und des Hebbelschen Requiems?

Angesichts seines Todes wollen wir an ein Christuswort anknüpfen, dessen Sinn uns da klar wird; fügen wir zu der Heldenklage die Heldenfeier! „Siehe, er ist nicht gestorben, sondern er lebet." Max Reger ist nicht gestorben, er lebet! Er lebt in seinen zahlreichen Werken, deren von keiner nennenswerten Pause unterbrochenes Werden und Wachsen selbst seine intimeren Kunstfreunde ständig in Atem hielt, so daß sie im Aufnehmen kaum mitkommen konnten. Jetzt wird für viele, selbst unter den ernsten Künstlern, erst eigentlich die Bekanntschaft mit dem echten wahren Reger anheben, der in seiner äußerlich unbekümmerten, vertrauenden Art nicht selten Mißdeutungen ausgesetzt war und, ähnlich wie der als „Lustigmacher" bezeichnete aufstrebende Symphoniker J. Haydn, von den zöpfischen Zeremonienmeistern unserer musikalischen Zunft häufig sogar nicht recht ernst genommen wurde. Jetzt erst wird auch der, dem bei Lebzeiten Regers das Herz durch kleinliches Parteigetriebe verriegelt und das Auge geblendet war, den Meister sehen und lieben lernen, nämlich im Lichte seiner Kunst. Für uns, seine getreuen, wie für die draußenstehenden Kunstgenossen gilt und gelte das Wort:

„Er ist nicht gestorben, sondern er lebet!"

Worte der Erinnerung

Gesprochen an Regers Bahre von FRANZ NACHBAUR.



Max Reger! So viel Liebes, Edles und Gutes ist Dir schon an Deiner Bahre nachgerufen, daß mir zu sagen fast nichts mehr übrig bleibt. Und doch drängt es mich zu einigen Worten! Habe ich Dich doch in der Zeit unseres Bekanntwerdens so namenlos lieb gewonnen! Als Vertreter der Kunst, die Du so sehr bevorzugtest und ehrtest, — der dramatischen — spreche ich im Namen der gesamten Künstlerschaft.

Max Reger! — Schlägt nicht jedes Künstlerherz höher beim Klange dieses Namens? Fühlt nicht jeder, daß Max Reger der Inbegriff, das Vorbild ist von allem, was Künstlertum und Künstlerschaft heißt? Gewaltig im Wollen — gewaltig im Können — gewaltig im Vollbringen! Ruhelos und rastlos dientest Du Deiner Kunst! Du kanntest kein Ermüden und kein Erlahmen! — Die Kunst war Dir Dein Gott! — Ruhelos und rastlos hast Du an Dir selbst gearbeitet, bis Du die höchsten Höhen in ihr erklommen — ihr würdigster Priester wurdest! Wahrhaft ein Vorbild! — O, wir Tausende, die „Künstler" zu sein glauben? Blicken wir zurück auf das Streben und Schaffen dieses Giganten und wir müssen erkennen, wie weit es uns noch zur echten und wahren Künstlerschaft fehlt — was es heißt, wirklich „Künstler" zu sein! — Max Reger — der Mensch — schloß die Augen zum ewigen Schlaf; Max Reger — der Künstler — wird ewig leben — nichts wird den Ruhmesglanz dieses gewaltigen Heroen der Kunst verlöschen, er wird uns ewig vorleuchten, gleichviel welcher Kunst wir dienen — als der Parnaß! —

An Deiner Bahre trauert — Du Größter — nicht nur die musikalische Kunst — nein, es trauert die gesamte Künstlerschaft Deutschlands! Und wie deutsch warst Du, Max Reger! So echt, so tief, so ganz! Nichts Falsches war an Dir! Vorwärts — erhobenen Hauptes, unbekümmert um Neid und Mißgunst — frei von Schmeichelei und Kriecherei — gingst Du Deine Wege — erreichtest Du Deine Ziele! Ein echter, deutscher Künstler! —

Wenn ich Dir hier an Deiner Bahre — Du herrlicher Künstler — diese Worte nachrufe, so glaube ich im Sinne der ganzen deutschen Künstlerschaft zu sprechen. Unsere Trauer über Deinen frühen Heimgang ist namenlos — Dein Name aber lebt in uns fort, ewig und immer als leuchtender Stern! Was Du als Mensch warst, denen, die Du lieb hattest, das auszudrücken vermag ich nicht mehr! Wer Dich richtig gekannt, so wie ich Dich kannte, der weiß es, und der weint mit mir — Du — Du warst ein Auserwählter! Schlafe in Frieden! Trete ein in Walhall! Erflehe uns dort vom Allenker den Frieden! Frieden und Schutz Deiner geliebten Kunst — der großen herrlichen, göttlichen deutschen Kunst!

Max Reger! Leb wohl!

Max Reger.

Von EDITH MENDELSSOHN BARTHOLDY (Leipzig).

ax Reger ist tot! Mit elementarer Kraft wirkte das Wort, das am 11. Mai auf uns niederfiel . . . Er, der auserwählt war, vor Allen die tiefsten Tiefen unsrer Zeit auszuschöpfen, ihr innerstes Erbeben und Erheben in Tönen zum Ausdruck zu bringen, der deutscheste Künstler der deutschen Kunst, wird, als er dasteht und mit offenen Armen seinen Segen auf uns austeilt, vom Schicksal zu Boden geschmettert . . . und verstummt . . .

Er ging, erfüllt von musikalischen Plänen, dem Sommer entgegen, voller Schaffens*drang*, aber nicht voller Schaffens*kraft*. Ein wenig müde erschien er mir in den letzten Wochen, verlangsamt das Tempo, weniger schwungvoll und fortreißend Gedanken und Rede, magerer der mächtige Körper, blasser, gelblicher als sonst die Stirn.

Als ich ihn am 4. Mai bat, sich mehr Ruhe zu gönnen, weniger zu arbeiten, da sah er mich fest, klar und mit der Konzentriertheit an, die seinen Gesichtsausdruck im Gespräch so fesselnd machte und seiner Rede immer einen starken Nachdruck gab; und ganz leise und mit langen Pausen: „Denken Sie an Mendelssohn — — an Mozart, — — an Schubert, — — an Wolf! — — — Uns wird nicht viel Zeit gelassen.“ — — — Und dann schnell, ganz laut, fast barsch: „Und ich muß mein Werk fertig haben.“

Es ist nicht fertig. — Op. 146 ist im Stich, — eine erstaunlich hohe Opuszahl für den 43-Jährigen, — op. 147, ein Andante und Rondo capriccioso für Violine mit kleinem Orchester ist leider unvollendet geblieben, und unverwirklicht sind die reichen Pläne, auf die wir schon ein Anrecht zu haben glaubten. In einer Zeit innerer Wandlung, beginnender Reife ist Reger gestorben. Doch, — was er geschaffen, das bleibt — uns und den Generationen nach uns. Das wird Nationalgut der Deutschen und Besitztum der Kulturwelt werden. Für immer verloren aber ist der liebe, edle *Mensch* und *Freund*, der Mann, der, wohin er kam, mit seiner klaren Stirn und dem offenen, durchdringenden, oft kindlich forschenden Blick, mit dem klingenden Organ, mit der temperamentvollen Geste alles Unwahre, Schwächliche und Ungesunde aus seiner Nähe zu verbannen suchte und oft mit feinem Spott in seine Schranken verwies; — der ein Herz voller Reinheit und Menschenliebe, voll wahrhafter Güte und tiefer Religiosität, eine Seele von knabenhafter Weichheit und Zartheit vor der rauhen Neugier und dem schief angelegten Maßstabe verständnisloser Kritik zu schützen suchte — — — der aber rückhaltslos sich mit seiner Größe und seiner Schwäche gab, wo er sich verstanden fühlte.

Viele, zu viele Menschen haben ihn persönlich gekannt; haben, wenn sie bei Bier und Wein ihn sahen und hörten, ihr allzuschnelles Urteil über ihn gefällt, den Stab über den „Formlosen“, den „Vielredner“, den „Witzemacher“ gebrochen. Sie hörten, *was* er sprach, aber nicht *wie* und *warum* — hörten nicht, was in dieser Stimme mitklang, fühlten nicht, wie er sich im Reden versteckte, wie er mit seinen Anekdoten und Geschichten einen Stacheldraht um sich zog, und wie er bei diesem Plaudern *ausruhte* von geistiger und seelischer Arbeit. Nur *die* haben, glaube ich, den Menschen wirklich gekannt, denen er mit tiefem Ernst Stunden, ja Tage und halbe Nächte lang vorspielte und von sich selber sprach, von seinem Komponieren, Spielen und Dirigieren, seinen Schülern und seinen Nachahmern, von seiner Jugend und seiner Entwicklung, von seiner Stellung zu Gott und zur Kirche, zur Natur und zur Wissenschaft, zur klassischen, zur zeitgenössischen und zur kommenden Musik. Er hatte viele Freunde, ein großer Kreis drängte sich um ihn; in Wahrheit aber gaben ihm Menschen nichts, bedeuteten nichts für ihn, wie er neuen Einflüssen, neuen Eindrücken nicht zugänglich war. Im tiefsten Grunde seines Wesens ist er ein Einsamer geblieben — — — ein Einsamer und ein Unglücklicher. Darüber konnten sein derber Humor, seine liebenswürdige Zwanglosigkeit und Heiterkeit nicht hinwegtäuschen; er fühlte deutlich gerade in der Zeit seines ungewöhnlich späten Reifens seine Grenzen, erkannte klar, was ihm versagt geblieben; er kämpfte und rang mit sich und seiner Kunst, fühlte aber, daß er sein Ideal nie verwirklichen würde. Auch hier ist Reger deutsch: schöpferisch und von eisernem Fleiß, kraftvoll und weich, derb, schwermütig und — — einsam.

Und einsam ist er gestorben . . .

Sein letzter Tag war ein Tag wie viele: von Jena war er herübergekommen, um wie allwöchentlich am Konservatorium zu unterrichten, hatte in befreundeten Familien Mittags und Abends gegessen, hatte angeregt von seinen Erfolgen in Holland, von Konzerten in Westdeutschland, von neuen Plänen gesprochen, seine Stunden gegeben und war abends um 10 Uhr mit Freunden und Bekannten im Gasthaus zusammengetroffen. Zuerst war er heiter und frisch, nach kurzer Zeit schon aber setzten Schmerzen ein, die er auf eine Magenverstimmung zurückführte. Sie wurden stärker und schließlich unerträglich — kalter Schweiß stand auf seiner Stirn, und er atmete schwer. Er wurde unruhig, verlangte nach dem nächsten Arzt und, als dieser um 11 Uhr kam, klagte er ihm, daß diese Schmerzen ihn schon früher gelegentlich, aber nie so arg befallen hätten. Der Puls war regelmäßig, rhythmisch, aber weich. Reger war bei vollkommen klarem Bewußtsein, gab genau Auskunft über alle Fragen, und nach einem Linderungsmittel ließen Schmerzen und Schweißbildung nach. Er antwortete auf Befragen, daß ihm viel wohler sei. Sein Freund Karl Straube begleitete ihn nach Hause, war ihm beim Auskleiden behilflich und brachte ihn zu Bett. Reger schenkte dem Freunde Manuskripte, die er ihm von Jena mitgebracht hatte; er war matt, still und einsilbig, verlangte aber die Zeitung, die Straube ihm widerwillig gab. Straube redete ihm zu, nicht mehr zu lesen, sondern einzuschlafen, tröstete ihn und verließ ihn, der die Zeitung lesend im Bett lag.

Am nächsten Morgen um 9 Uhr 20 fand ihn der Arzt, der nach ihm sehen wollte, in der gleichen Stellung, in der ihn Straube um 12 Uhr nachts verlassen hatte, tot auf . . . Das elektrische Licht, das er fast immer des Nachts in fremder Umgebung brennen ließ, beleuchtete ein wunderbar vergeistigtes Totenantlitz: friedlich und klar, von ungeheurer Wucht die Titanenstirn, — die Augenlider unter der goldenen Brille fast geschlossen, um den Mund Kraft und Energie, beinahe ein Ausdruck des Trotzes, — Größe und Macht auch in den kleinen, feinknochigen Händen, die noch das Zeitungsblatt hielten . . .

Die Eltern Max Regers.

* * *

In der Friedhofskapelle in Jena fand am Nachmittage des 14. Mai die Trauerfeier für Max Reger statt. An der Ausführung des musikalischen Teils waren Frau *Erler-Schnaudt*, *Klengel* und *Adolf Busch* beteiligt. Ansprachen hielten *Wolfrum* (für die Musiker), die Professoren *Eucken* und *Michels* für die Universität Jena, Hofschauspieler *Nachbaur* (für die Künstler). Nach Kranzniederlegungen wurde die Leiche den Flammen übergeben. Wolfrums und Nachbaurs Worte finden unsere Leser an voranstehender Stelle.

Nachruf an Max Reger.

Mit Herrscherschritt durchmißt der Tod die Erde.
Millionen stößt sein Faustschlag in den Staub.
Er lenkt die Menschheit wie der Hirt die Herde.
Kraft, Schönheit, Geist und Jugend sind sein Raub.
In unsrer Zeit, was ist ein Menschenleben?
Kein Haus, das nicht des Würgers Spuren trägt.
Doch hier zerbrach ein übermenschlich Streben,
Hier fühlt das Herz sich tausendfach bewegt
Und sei darum gepriesen, nicht gescholten,
Denn dieser Mann hat Tausende gegolten.

Es lag ein Bann auf deutscher Tonkunst Wegen.
Auf ihr, die alle Weiten sonst gesucht,
Gewohnt, die leichten Schwingen frei zu regen,
Lag schwer und eisern Richard Wagners Wucht.
Die andern zwang mit strenger Meisterweise
In seinen Zauberkreis Johannes Brahms.
Die Schüler aber zogen im Geleise
Der beiden Häupter treulich fort. So kam's,
Daß die Musik geformt schien auf Aeonen,
Und unser war das Los der Epigonen.

Derweil erwuchs im Bayerwald ein Knabe,
Der saß, noch nicht vom Dunst der Großstadt krank,
Bei Notenbüchern, seiner liebsten Habe,
Fest am Klavier und auf der Orgelbank.
Und von zwei Meistern ward er wohl beraten,
Von Beethoven und von Sebastian Bach.
Die tränkten ihn mit Wohlklang von Sonaten,
Von Fugen und Präludien tausendfach.
Bei Passacaglien, Chaconnen, Messen
Hat er die ganze Welt um sich vergessen.

So gab sich's, als der jugendliche Streiter
Siegfertig auszog in der Töne Land
Und scharf „nach links ritt" als beherzter Reiter,
Daß er der Werbung Wagners widerstand.
Die Tonkunst, die, an Wort und Bild gebunden,
Als Eigenkunst kaum möglich mehr erschien,
Hat er der Fessel und dem Zwang entwunden.
Frei wob er Melodien um Melodien,
Hat neues Land dem Klanggesetz erschlossen,
Den Geist der Zeit in neue Form gegossen.

Gleich Siegespforten, efeuüberzogen,
Von roten Rosen festlich-froh umsäumt,
Spannt' er der Harmonien weite Bogen,
Wie sie kein Märchentraum sich kühner träumt.
Tief klang sein Klang, wie Urweltklänge wuchtend,
Zugleich ein ernster Widerhall der Zeit,
Mit zukunftfroher Kraft die Welt befruchtend,
Verkünder deutscher Macht und Herrlichkeit.
Die Lust, den Schmerz, die Andacht und das Grauen
Ließ seiner Töne bunt Gebild uns schauen.

Ihr sahet ihn, wenn er, den Taktstock schwingend,
Indes sein Herz von Liebe überfloß,
Mit Feldherrnblick das Schwierigste bezwingend,
Den Sinn der alten Meister uns erschloß.
Am Flügel auch, wie hat er uns begeistert,
Als Lehrer frisch den toten Stoff belebt,
Mit kühnem Geist Unendliches bemeistert,
Mit frohem Mut dem Größten zugestrebt.
Die treuen Jünger, die sein Werk behüten,
Gedenken seiner tausend Herzensgüten.

Von höchster Höh', aus vollster Kraft gerissen,
Schied er dahin, ein Sieger und ein Held.
Mit ihm versinkt ein unermeßlich Wissen,
Manch neuer Klang, manch ungehörte Welt.
So bleibt uns nur der Schmerz und tiefe Klage,
Doch auch der Stolz, daß er mit Riesenmacht
Im raschen Wandel seiner Erdentage
So schöpferkräftig Werk auf Werk vollbracht.
Ein reich Vermächtnis ist uns noch verblieben.
Sei unser Dank, ihn und sein Werk zu lieben!

Otto Michaeli.

Die letzten Stunden mit Max Reger.

Von GERHARD DORSCHFELDT (Magdeburg).

„Rasch tritt der Tod den Menschen an!" Hätte ich ahnen können, daß der Meister wenige Stunden nach meinem Zusammensein mit ihm erkaltet auf dem Totenbett liegen würde? Ist es nicht ein tragisches Geschick, daß gerade unsere besten Künstler, welche der Welt und ihren Mitmenschen noch so viel zu sagen haben, in ihrer besten Schaffenszeit aus dem Leben abberufen werden: Mozart, Weber, Chopin, Schubert?

Am Mittwochvormittag des 10. Mai war Reger nach Leipzig gekommen, um nachmittags seine allwöchentlichen Kompositionsstunden zu absolvieren. Punkt 3 Uhr war er vergnügt und in bester Laune vorgefahren und begrüßte seine schon im Vorraum wartenden Schüler mit einem herzlichen: „Grüß Gott!" Dann begaben wir uns in unser im ersten Stockwerk gelegenes Zimmer und der Meister begann mit der Analyse. Nebenbei möchte ich bemerken, daß an diesen Stunden auch Schüler anderer Klassen teilnehmen durften, die nicht Kompositionsschüler Regers waren, und daß die Analyse daher außergewöhnlich stark besucht wurde.

Dieses Mal besprach er das Streichquartett op. 18 von Beethoven und die Brahmssche D dur-Symphonie. Mit einer Liebe und Begeisterung, wie es nur einem Genie möglich ist, weihte er uns in die Geheimnisse dieser Partituren ein. (Er trug sich mit dem Plane, in diesem Sommer sämtliche Streichquartette Beethovens durchzunehmen.) Das dauerte von 3—5 Uhr, dann begann für uns die Kompositionsstunde. Infolge der Kriegszeit war die Leipziger Schülerzahl Regers etwas zusammengeschmolzen; da es wohl von biographischem Wert sein dürfte, möchte ich die Namen der vier letzten Leipziger Kompositionsschüler Regers nicht unerwähnt lassen, es waren dies: Frl. Liebmann, Herr Wennig, Herr Forck und meine Wenigkeit. An den letzten Kompositionsstunden nahmen noch zwei Schüler teil, die neueingetreten waren und erst einmal durch Vorlage ihrer Arbeiten ihre Fähigkeit beweisen sollten. Reger war, wie ich bekennen muß, in dieser Stunde lebhafter als sonst, jedoch maß ich dieser scheinbaren Erregung keine weitere Bedeutung bei, noch dazu, da er durch einige seiner trocken eingeworfenen Witze bekannte, daß er sich in vergnügtester Stimmung befand. Er hatte gerade in dieser Stunde sehr viel zu tun, weil er sich von den Leistungen der neuen Schüler genau überzeugen wollte und diese ihm so viel Arbeit unterbreiteten, daß man hiervon wohl einen ganzen Kompositionsabend hätte veranstalten können. Besonders schien ihn ein vorgelegtes Streichtrio zu belustigen, welches in der Form verfehlt war, und von dem er meinte, daß bei fortwährenden Terzen- oder Sextengängen zweier Instrumente wohl doch einmal die ganze Polyphonie zum Teufel ginge. Dann sah er sich unsere Arbeiten durch. Ich legte ihm eine größere Orchestersuite vor, die seinen Beifall fand, hinsichtlich der Instrumentation riet er mir kleine Aenderungen, so z. B. wollte er keine *Es*-, sondern immer *F*-Hörner verwendet wissen. Diese Arbeit ist mir jetzt zu einem Kleinod geworden, welches ich als ewiges Andenken an meinen großen unvergeßlichen Meister aufbewahren werde, noch dazu, weil sich hierin die letzten Korrekturen und die letzten Noten Regers befinden, die er überhaupt geschrieben hat. Nach Beendigung der Stunden zündete er sich eine Zigarre an und bat mich, eine Droschke zu holen, da er mit mir einige Besorgungen

Geburtshaus



Brand (Oberpfalz), der Geburtsort Max Regers.

zu erledigen hätte. Er selbst ging in dieser Zeit in das Bureau und setzte die nächsten Stunden schon für zwei Wochen im voraus fest. Nachdem er von seinen Schülern in seiner herzensguten Art Abschied genommen, stieg er mit mir in den Wagen und wir fuhren zum Markt, wo er in einem Optikergeschäft sich noch zwei neue Brillen anfertigen lassen

wollte, die ich am nächsten Tage leider wieder abbestellen mußte. Schon im Laufe der Fahrt bemerkte ich bei ihm ein wiederholt schweres Aufatmen, aber auf meine Frage, ob ihm nicht wohl wäre, entgegnete er wörtlich: „Ach, mein Lieber, wenn's weiter nichts ist, davon stirbt noch keiner." Vom Markt aus begaben wir uns über die Grimmasche Straße und den Theaterplatz zu seinem Hotel. Hier forderte er mich auf, mit ihm in sein Zimmer zu kommen, da er noch einen notwendigen Brief an einen Amerikaner schreiben müsse. Dieser wolle Stunde bei ihm nehmen und, da er jetzt gerade im Sommer Zeit hätte, könnte er in Jena die Stunden gut erteilen. Nach Beendigung des Briefes bat ich ihn, sich ein wenig auszuruhen; er tat dies auch und erklärte mir, daß er, wenn er schon am Vormittag in Leipzig weile, an diesem Hotelfenster oft arbeite, da er hier die schönste Ruhe habe und von Niemandem gestört würde. Es ist wohl gleichzeitig für den Leser interessant zu erfahren, daß Reger nicht immer unbedingte Ruhe zur Arbeit brauchte; er äußerte mir gegenüber oft, daß viele seiner größeren Kompositionen im Eisenbahncoupé entstanden wären. Nachdem wir so längere Zeit gemütlich zusammen geplaudert, fragte er mich, ob ich die Nacht in seinem Hotel schlafen wolle, da er hierbliebe und am nächsten Morgen erst Leipzig verlasse, um in Wittenberg zu konzertieren. Leider hatte ich mir bereits ein Zimmer gemietet und konnte daher seiner Einladung nicht Folge leisten; hätte er allerdings nur ein wenig geäußert, daß er sich nicht wohl fühle, hätte ich unter allen Umständen das Zimmer abbestellt und wäre bei ihm geblieben. Da ich also bei ihm nicht übernachten konnte, lud er mich zum anderen Morgen um 10 Uhr zum Frühstück ein. Er versprach mir noch eine Ueberraschung und bat mich um Erfüllung eines Liebesdienstes. Auf meine Frage, worin derselbe bestände, vertröstete er mich bis zum anderen Morgen; auch die Ueberraschung verriet er mir nicht, da sich dies, wie er meinte, erst am Abend entscheiden müsse. Alle meine Bitten waren vergebens und so wird dieses mir ein ewig unlösbares Rätsel bleiben; noch dazu, da ich nicht die geringste Ahnung habe, um was es sich handeln könnte. Am Abend war er bei seinem Verleger, Herrn Kommerzienrat H., zum Essen geladen. Um 1/4 9 Uhr ungefähr brachte ich ihn dorthin; unterwegs pries er mir gegenüber noch seine starke Gesundheit und machte noch einige Witze. Mit einem: „Also morgen recht pünktlich, grüß Gott!" und einem kräftigen Händedruck verabschiedete er sich von mir, und ich muß sagen, daß mir nie Worte tiefer im Ohr haften bleiben werden wie diese. Bei seinem Verleger hielt er sich etwa 1½ Stunden auf und ging dann nach seinem Lieblingsrestaurant Hannes, um dort mit Prof. Straube und anderen Bekannten zusammenzutreffen. Hier hielt er sich nur kurze Zeit auf, weil heftig werdende Angstzustände ihn zwangen, früher denn sonst sein Nachtlager aufzusuchen. Prof. Straube brachte ihn nach seinem Hotel und nachdem der Arzt ihm eine Einspritzung gegeben, bat der Meister noch um einige Zeitungen, dann ließ man ihn allein. Am anderen Morgen fand man ihn tot in seinem Bette, ein Herzschlag hatte seinem Leben ein jähes Ende bereitet.

Und so standen wir nun an dem Totenbett dieses großen Menschen und Künstlers und können ihm nur dadurch unseren Dank zollen, den wir ihm für alle Güte und Liebe schulden, daß wir dazu beitragen, seine großen Werke zu fördern und der Oeffentlichkeit zugänglicher zu machen. Die Kunst hat unendlich viel durch das Hinscheiden dieses Meisters verloren, und die Pflicht der Nachwelt ist es nun, ihn auf den Platz zu stellen, der ihm gebührt, neben unsere großen Meister Bach, Beethoven und Brahms!

Rede auf Max Reger,

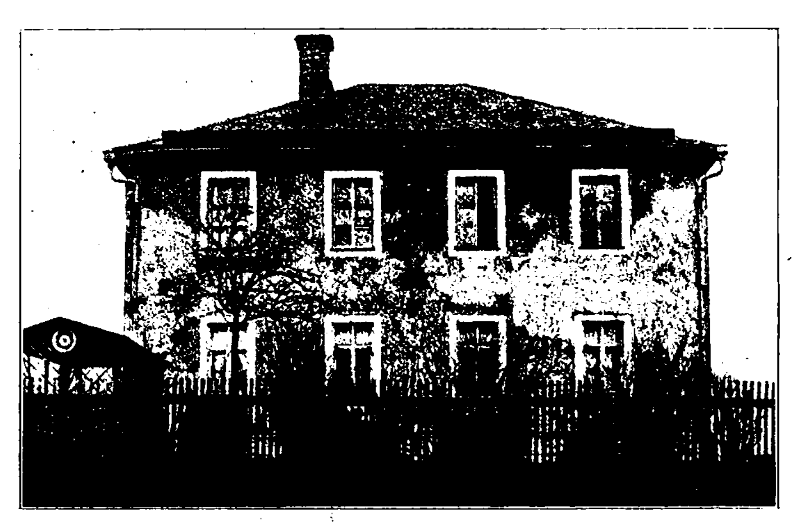
gehalten in der öffentlichen Trauerfeier im K. Konservatorium zu Stuttgart am 30. Mai 1916, von Prof. Dr. W. NAGEL.



Nicht wie ein erlösender Freund ist der Tod an Max Regers Lager getreten; er hat ihn jäh gefällt, wie der Blitz die hochragende, knorrige Eiche trifft und zerschmettert. Was ist's, das uns Alle, die wir Reger als Freunde oder Bewunderer seiner Kunst nahestanden, so tief bei seinem Heimgange bewegt? Das rein menschliche Gefühl, daß Reger die schwere Kunst, zu leben, ohne seine Kraft vorzeitig zu verzehren, nicht verstand, und das andere, daß das Schaffen des großen Meisters da endete, wo es einen letzten Aufstieg zu dauernder Abklärung und höchster Vollendung begann.

Reger ist einer der wundersamsten Charakterköpfe der ganzen Musikgeschichte, in seiner persönlichen wie künstlerischen Eigenart eine Summe von Problemen, mit denen sich zu beschäftigen nicht nur die nächste Zukunft schwerlich müde werden wird. Wer wollte sein Charakterbild heute schon entwerfen? Erst eine spätere Zeit wird das vermögen, eine Zeit, die unsere Gegenwart historisch objektiv wird bemessen und bewerten, die tausendfach verschlungenen Fäden unseres Kulturlebens wird entwirren, den Widerstreit zwischen Idealismus und Materialismus, der unser Aller Leben mehr oder weniger beeinflußt, wird aufdecken können.

Reger war das Kind einer Zeit, die uns, mögen wir zu ihr stehen wie und wo wir wollen, mit den rätselvollen Augen der Sphinx anblickt. Um so weniger können wir heute schon den letzten Schleier von Regers Eigenart heben, als in das innerste Leben dieses merkwürdigen Menschen nur wenige und auch diese nicht allzu tief und erschöpfend geblickt haben. Und wir vermögen auch nicht einmal das gesamte



Max Regers Geburtshaus in Brand.

Schaffen des Meisters vollständig zu übersehen, geschweige denn, daß es unser ureigenster Besitz geworden wäre.

Darin darf man wohl das Tragische in Regers Künstler- und Menschentum sehen: Er, von Haus aus eine einfache, sozusagen geradlinige Natur, ward in eine Umwelt gestellt, wie sie verworrener nicht zu denken ist. Ein Ringen und Kämpfen überall, ein unausgesetztes Suchen nach neuen Lebenswerten. Ein Zeitraum abgeschlossen, ein anderer heraufdämmernd. Anlage und Erziehung wiesen Reger auf die Kunst der Vergangenheit. Aber zu eigenwillig, zu reich von der Natur bedacht, um zum bloßen Nachahmer werden zu können, schritt er dazu, Vergangenheit und Gegenwart künstlerischer Anschauung zu vereinen und aus dieser Verbindung Neues für die Musik zu gewinnen. Als ihm die neuen Werte entgegentraten und er das chaotische Gären und Brodeln seines Wesens überwunden hatte, gebot ihm das unerbittliche Schicksal Halt.

Daß Reger zu der Kunstrichtung, die wir in Richard Strauß verkörpert finden, trotz aller seiner Bewunderung für die glänzenden Seiten von seines engeren Landsmannes Wesen innerlich keinerlei dauernde Verbindung finden konnte, begreift sich leicht. Er war nicht der Mann, den man weltmännisch nennen durfte, wie es Franz Liszt war und Strauß ist. Trotz seines Hanges zur Geselligkeit, trotz seines unleugbaren geschäftlichen Sinnes war seine Art nach innen gerichtet, war er eine Natur, die den Verkehr mit den Großen dieser Welt weniger nach deren als nach seinen eigenen Formen bestimmte, war Reger ein Mann, dem am wohlsten war, wenn er sich seiner Arbeit hingeben konnte, einer Arbeit, die er ohne jede Rücksichtnahme auf die Welt und ohne Ausnutzung irgendwelcher Strömungen der Mode des Tages tat. Was Reger an Kunstwerken ersann, nahm er aus sich selbst, aus dem unendlich reichen und bewegten Gefühlsleben in sich, aus einer tiefen Phantasie und aus dem Kunstschatze der Vergangenheit, den er, soweit er in der Sphäre des ihm innerlich Nahen lag, in erstaunenswerter Fülle sich zu eigen gemacht hatte, so daß er ihn beherrschte, wie einen ursprünglichen geistigen Besitz. Das war die Welt Bachs, Beethovens und die von Brahms. Aber Reger blieb bei ihr nicht stehen. Andere Meister traten ihm nahe. So Schubert, Wagner und Hugo Wolf. Und auch Bruckner und Strauß selbst. Der Kern seines Wesens aber war ein konservativer, trotz seines Bekenntnisses, ein unentwegter Reiter nach links zu sein. Musik als Form und als Mittel seelischer Mitteilung war ihm ein Dogma, an dem er wohl zu Zeiten rütteln mochte, das er aber weder über-

winden wollte noch konnte. Ueber Formprobleme hat Reger wohl schwerlich jemals anhaltend nachgedacht; er nahm die Form als etwas Gegebenes, Feststehendes, das in seinen Grundzügen keine Zeit- und Modeströmung vernichten kann.



Max Reger im Alter von 10 Jahren.

Den Inhalt aber fand er im eigenen Leben, dem eines modernen Menschen, der sich des organischen Zusammenhanges der Gegenwart in allen ihren Kulturäußerungen mit der Vergangenheit und auch dessen bewußt war, daß ohne diesen Zusammenhang zu wahren, eine Weiterentwickelung der Kunst nicht möglich wäre. Das machte Reger von vorneherein zum erbitterten Gegner aller der Musikspekulanten, die aus Mangel an schöpferischer Eigenkraft sich den Klang als nahezu einziges Objekt ihrer künstlerischen Sehnsucht ersahen oder die ausschließlich das Unerhörte, noch nicht Dagewesene suchten und in jeder Formel ein Verbrechen gegen den heiligen Geist der Tonkunst erblicken zu müssen glaubten.

Aber auch Reger ist ein Spekulant genannt worden, einer, der ängstlich das Neue und Bizarre ergrübelte. Ist dieser Vorwurf berechtigt? So wie Reger schrieb, so empfand er. Mögen seine Werke oft beim ersten Lesen grüblerisch erscheinen, sie sind nicht das zusammengequälte Ergebnis mühevollen Suchens. Wo seinen Hörern oft der Atem ausgeht und die Möglichkeit des Folgenkönnens, da fühlte er sich wohl. Reger arbeitete schnell, in früheren Jahren vielleicht allzu schnell, so daß ihm dann weder Zeit noch Lust zur Selbstkritik blieb. Die schwere Gedankenarbeit, die Regers Schaffen zur Voraussetzung hat, bedang eine erstaunliche Kraft der Verinnerlichung, eine gewaltige Fähigkeit, sich zu konzentrieren. Diese Kraft der gedanklichen Konzentration lassen seine Werke für den, der sich die Mühe nicht verdrießen läßt, in ihnen wirklich heimisch zu werden, nur an verhältnismäßig wenigen Stellen vermissen. Man hat nicht ganz ohne Berechtigung gesagt, daß Reger wegen seines schnellen Arbeitens nicht frei von Manieren in seiner Kompositionsweise gewesen sei. Aber das kann sich vorwiegend nur auf gewisse stereotype Harmoniehäufungen und Ausweichungen beziehen, sodann vielleicht auch noch auf seine Art, zu figurieren, die er bei Beethoven in erster Reihe gelernt und weiter ausgebildet hat, nicht aber auch auf irgendwelches Floskelwesen und billige Phrasen, die Regers Kunst nicht kennt.

Seine ursprüngliche, einfache, gesunde und gerade Natur spiegelt sich in Regers Formentreue, in seiner Freude an der Kraft polyphoner Arbeit wider, sein modernes Empfinden in seiner Thematik, der Rhythmik und insbesondere in der reichen Harmonik, die von einer noch nicht übersehbaren Mannigfaltigkeit ist. Nicht zuletzt in der Harmonik bietet sich dem modernen Tonkünstler die Möglichkeit, die Grundgedanken seiner Phantasie psychologisch auszubauen. Wie die moderne Dichtung, soweit sie nicht bewußt volkstümlich ist, einfache Charaktere nicht mehr kennt, so auch die neuzeitliche Musik nicht. Das liegt in ihrem Wesen begründet, und es wäre töricht, ihr daraus einen Vorwurf machen zu wollen. Bei Reger wäre das um so weniger angezeigt, als Harmonienfülle ihm niemals der Endzweck seines Schaffens gewesen ist; sie war ihm stets nur ein Mittel zum Zwecke. Klarheit der Gedanken, Ausnutzung der Formen zu ihrer Darlegung, Weitung dieser Formen, um den Entwickelungsgang der Gedanken durchzuführen, eine aufs höchste entwickelte Kontrapunktik und Rhythmik sind die Mittel seiner Kunst insgesamt gewesen.

Reger erzählte vor einigen Jahren mit Schmunzeln, Strauß habe ihm fröhlich lachend einmal vorgeworfen, er mache ja immer noch Musik. Das lustige Wort deutete auf Regers Formenstrenge, auf seine Auffassung, daß Musik Niederschlag seelischen Lebens sei und zur Darstellung äußerer Vorgänge nicht unter allen Umständen tauge. Diese Stellungnahme Regers kann gar mancher nicht begreifen und sieht in ihr eine sonderbar anmutende Rückständigkeit. Nichts kann törichter sein. Ja, wäre Reger nur ein Kopist der Alten gewesen, so ließe man den Vorwurf selbstverständlich wohl gelten. Aber auch selbst die Solo-Violinsonaten Regers wird ein einsichtsvoll Urteilender schwerlich als bloße Nachahmung der Kunst Sebastian Bachs bezeichnen wollen. Und gar erst die Orgelwerke, die Kantaten, die Klavierpräludien und Fugen, die großen Chorwerke und anderes mehr: Wo ist da die bloß äußerliche Nachahmung? Woher derlei Angriffe gegen den Meister rührten, begreift sich unschwer: Aus Regers künstlerischer Absage an die poetisierende, schildernde Seite der Musik, der er freilich einmal eine freundliche Verbeugung gemacht hat, die jedoch sein inneres Wesen nicht berührte, wenn er auch den großen Geist in Richard Strauß neidlos bewundernd anerkannte; sie begreift sich weiter aus seinem festen Glauben an die Unüberwindlichkeit des alten Formenschatzes, den die großen Künstler, denen seine eigene Jugend gewidmet war, gepflegt hatten.

Strauß und Reger, zwei deutsche Meister, aber als solche Gegensätze, wenn auch Gegensätze, die sich berühren. Muß der Hörer sich Straußens Instrumentalmusik, ehe er zu ihrem Genusse kommen kann, nicht selten in ihrer Bedeutung, ihrer Absicht verstehend zu eigen gemacht haben, so bietet Reger in seiner Kunst nur den tönenden Niederschlag dessen, was seine Seele bewegt, verlangt er nur die Fähigkeit des Hörers, seiner Musik fühlend zu folgen. Vielleicht wird die Nachwelt einen solchen Satz nicht für das ganze Gebiet von Regers Schaffen geltend erachten und sagen, zuweilen sei der Tonarchitekt in ihm mächtiger gewesen, als der aus der Fülle und Tiefe der Seele schöpfende Musiker. Gleichviel, im Prinzipe und auf die Mehrzahl der Werke findet der Satz ohne jede Frage Anwendung, und in Regers Absicht lag es jedenfalls, daß der Hörer seine Werke nicht denkend begreifen, sondern mitfühlend aufnehmen solle. Man darf schon darin sehen, wie Richard Strauß fester in



Max Reger im Alter von etwa 16 Jahren.

einer bestimmten Anschauung der Gegenwart wurzelt als Reger; ihr Ideal ist mehr ein Kultus des Intellektuellen als der Gefühlswerte. Nun aber erscheint (man denke an Regers große Vorliebe für die kombinatorischen Formen

der Musik) das verstandesmäßige Moment in Regers Schaffen gleichfalls aufs äußerste gesteigert, in seiner phänomenalen Kontrapunktik und der aufs höchste Maß gebrachten Harmonik, die nicht selten als eine Ueberbelastung empfunden wurde, und somit erfolgt denn jene oben erwähnte Berührung der Gegensätze. Strauß und Reger sind die Vertreter zweier Richtungen im deutschen Geistesleben, die, grundsätzlich verschieden und aus verschiedenen Quellen gespeist, um die Oberherrschaft ringen. Kein Zweifel, daß Reger das germanische Grundwesen reiner darstellt als Strauß, daß er in höherem Maße als dieser ein Erbe des deutschen Idealismus der Vergangenheit ist. Nur äußere, nicht innere Gründe können gegen dieses Wort ins Feld geführt werden, und man darf nicht vergessen, daß auch der Begriff des Idealismus sich mit der voranschreitenden Zeit und ihren Kulturaufgaben gemodelt hat, wie er sich weiter modeln wird.

Es ist kein Wunder, daß Reger so wurde. Als die neudeutsche Bewegung in der Tonkunst ihre Höhe erreichte, lebte er unbeachtet und arm in der Stille. Nichts drang auf ihn ein, das ihm den Willen geweckt hätte, nach außen hin, in der großen Welt zu wirken. An seinen toten Helden Bach und Beethoven, an Brahms und an anderen wuchs er heran, ihre Ideale wurden die seinigen. Ein starkes Fühlen und einen unbeugsamen und trotzigen Willen brachte er mit unvergleichlicher Arbeitsfreudigkeit ins Leben. Da liegt sein Wesen angedeutet vor uns: ein tiefer, religiöser, aber dogmatisch nicht beschränkter, mystischer Zug, ein elementares Kraftgefühl, das vor keiner Härte und Herbheit zurückschreckt, der Hang aber auch zum Sinnen und Träumen, der sich wie die gewaltige Größe seines Machtbewußtseins als Künstler nur vor dem formalen Gesetze beugte. Regers urgewaltige Kraft der Polyphonie und sein geradezu phänomenal entwickeltes harmonisches Empfinden sind seine eigenste Domäne. Regers Kunst ist deshalb so schwer zu erfassen, weil es sich in ihrer Harmonik oft um scheinbar unbegreifliche Differenzierung harmonischer Mittelwerte, um ein unausgesetztes Umdeutenmüssen, um ein stetes Erkennen des Wechsels tonaler Funktionen handelt. Man hat in der Harmonik Regers wohl einen Mangel an logischer Schärfe seiner Musik erkennen, Willkürlichkeit und Zusammenhanglosigkeit darin sehen wollen. Müßiges Gerede, dem auch schon Andere, so Liszt, ausgesetzt waren. Die theoretische Erkenntnis hinkt immer der künstlerischen Tat nach und sie wird es auch in diesem Falle tun. Unsere Zeit hat den alten Tonsinn, die Lust an der großen Linie und dem schön geschwungenen, leicht übersichtlichen Baue im großen und ganzen verloren. Muß der moderne Dichter den Mikrokosmos der psychologischen Analyse seiner Geschöpfe vor den Augen seiner Leser zergliedern, das innere Wesen seiner Gestalten so aufdecken können, wie der Anatom sein Präparat darlegt, so verlangt die Musik der Gegenwart die feinste Ausbeutung der harmonischen Möglichkeiten. Reger hat, indem er dieser Forderung nachkam, nicht nach dem Notbehelfe Anderer gegriffen, hat nicht nach exotischen Klängen als einem armseligen Flickwerke und Endzwecke gehascht, er bewies, daß das Genie Dutzende unbekannter Modulationen und Klangverbindungen schaffen könne und nicht nötig habe, bei der primitiven Kunst wilder Völker in die Lehre zu gehen. Wer sich einmal in die Kleinarbeit seiner Werke vertieft hat, wird hier immer wie vor einem Rätsel gestanden haben, so groß ist ihre Fülle. Daß Reger nun trotz seiner unglaublich sorgfältigen Kleinarbeit kaum jemals das Gefühl für die Notwendigkeit des großen architektonischen Aufbaues seiner Werke verloren hat, das macht nicht den geringsten Teil seiner großartigen Künstlerpersönlichkeit aus.

Ueberblicken wir in raschen Zügen das Lebenswerk des Meisters, so haftet der Blick unwillkürlich zunächst an seinen Orgelkompositionen, mit deren Mehrzahl er Unvergängliches und solches geleistet hat, daß es die unbefangene Prüfung neben die Schöpfungen Bachs stellen muß. Präludien und Fugen, Passacaglien, Choralvariationen, Fantasien und Suite — eine Welt an Tiefe und Größe hat er uns mit ihnen geschenkt. Insbesondere Variation und Fuge waren ihm naheliegende Formen, in denen sein tief schürfender Geist den thematischen Zergliederungen bis in ihre letzten Möglichkeiten nachgehen konnte. Regers Lieblingsinstrument, die Orgel, hat auch die Anfänge seiner Instrumentationskunst bestimmt, und wir finden in diesen Anfängen auch wieder ganz deutlich erkennbare Einflüsse Sebastian Bachs, bis Reger, insbesondere durch seine glänzende Meininger Tätigkeit, den modernen Orchesterapparat ganz kennen und nach und nach als vollendeter Meister beherrschen lernte. Auch in der Orchesterkomposition feierte er mit den Variationenwerken, mit denen er wiederum an Bach, Beethoven und Brahms, ihre Kunst erweiternd, anknüpfte, die größesten Triumphe. Die Hiller-, die Mozart-Variationen, aber auch die Serenade, der Symphonische Prolog zu einer Tragödie, die Lustspielouvertüre, die romantische Suite — wer wollte in einem Satze all das rege und tiefe geistige Leben erfassen, das in diesen Werken pulst, ein Leben reich an gewaltigster Ausdrucksfülle und hochragender Gestaltung. Bedeutungsvolles schuf Reger auch auf dem Gebiete der Chorkomposition: erinnern wir uns nur für einen Augenblick an den hundertsten Psalm mit seinen wahrhaft riesenhaften Größenverhältnissen! Zahlreich ist auch das, was der Meister auf dem Gebiete der Kammermusik geschaffen hat; wir finden da Violin- und Violoncellosonaten, Streichquartette, Klavierquartette und anderes, Werke, die zum großen Teile zum eisernen Bestande des Spielplanes unserer ersten Künstler gehören. Man wird wohl später den Gründen im einzelnen nachgehen, weshalb Reger die zu Anfang seines Schaffens gern gepflegte Gattung der Kammermusik plötzlich vernachlässigte, um sich jedoch weiterhin ihr wieder zuzuwenden. Die Ursache mag in erster Linie in Regers Bedächtigkeit und Bedachtsamkeit, sich neue Gebiete ganz zu erschließen, gesucht und gefunden werden. Unter seinen Klavierwerken ragen die beiden Variationenwerke über Themen von Bach und Beethoven ganz gewaltig hervor. Aber auch die kleinen Schöpfungen, die Sonatinen, mit denen er den Stumpfsinn der Dutzendschreiber zu bekämpfen suchte, das Tagebuch, die Präludien und Fugen, die früheren, öfter die Erinnerung an Brahms weckenden kleinen Arbeiten, welche Fülle des Geistvollen, Schönen und Tiefen enthalten sie! Ja, mir scheint, die eine Seite der Doppelnatur Regers, die des sinnenden und sich in weite, weite Fernen verlierenden Poeten enthülle sich nirgendwo schöner als in diesen Klavierminiaturen, die das Werk Schuberts, Mendelssohns, Schumanns, Jensens, Kirchners und Brahms' aufs glücklichste fortsetzen. Man muß die eine unglaubliche Fülle von Gegensätzen bergenden Stücke von Reger selbst haben spielen hören, um mit einem Schlage ihre ganze geistige Bedeutung zu erfassen, von Reger selbst, der einer der höchststehenden Klavierspieler unserer Zeit war und als solcher auch für technische Probleme viel übrig hatte, wie seine Studien für die linke Hand, seine Bearbeitungen älterer Werke und nicht minder seine eigenen dartun, die ein ganz besonderes Kapitel der Klaviertechnik bilden.

Max Reger im Alter von 22 Jahren.

Brahms ist ganz besonders bedeutungsvoll für den Lyriker Reger gewesen. Das zeigt sich auch in dessen Liederschaffen. Aber auch Hugo Wolfs Einfluß ist hier nicht zu übersehen, freilich nur in dem Punkte der feinen und charaktervollen Zeichnung der Klavierstimme, denn die Einheit der melodischen Linie vermochte Reger nicht wie Wolf zu wahren, und an literarischem Geschmacke stand er dem Oesterreicher ohne Zweifel nach. Gleichwohl enthalten auch Regers Lieder vieles wahrhaft Große, und mag es auch im allgemeinen wahr sein, daß des Meisters ursprünglich einfache Natur und sein modernes Empfinden gerade im Liede oft unversöhnlich aufeinanderstoßen, so haben wir doch gerade in seinen volkstümlich einfachen und nicht zum wenigsten in den geistlichen Liedern Schöpfungen von wunderbarer Abgeklärtheit.

Das innere Gesetz von Regers Entwickelung vermögen wir Heutigen noch nicht in zwingende Worte zu fassen, mögen wir es gleich ahnen. Sein Weg hat, wenn auch das

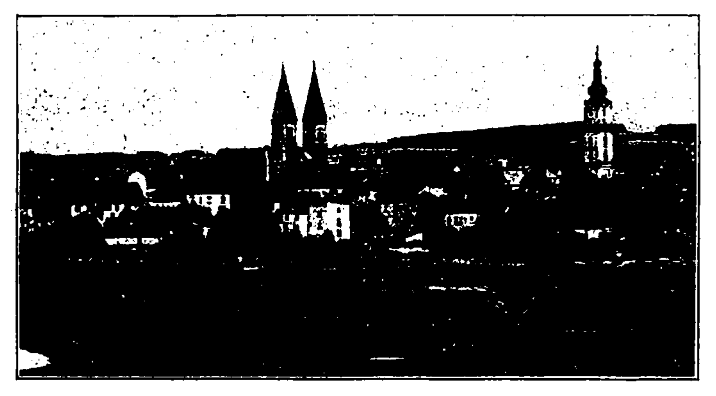
Gegenteil behauptet wird, aufwärts geführt. In diesen Tagen ist von einer oft genannten Seite Regers Kunst als eine bezeichnet worden, deren Entwickelung sich nicht im Sinne des Fortschreitens, sondern des Zerfalles gezeigt habe. Unklar und unsicher sei seine künstlerische Anschauungsweise gewesen und aus ihr habe sich die bis zum völligen Zerfließen der Farben gesteigerte Beweglichkeit des harmonisch-modulatorischen Elementes, die Auflösung organisch gewachsener Formen in ihre Atome ergeben. Man wird dies Urteil Paul Bekkers für die Zukunft festhalten müssen, die über Regers Gesamterscheinung ohne Zweifel anders urteilen, das konservative Grundwesen seiner Kunst und dem starken modernen Einschlag in ihr restlos erfassen und als positive Werte bemessen wird, Werte, die insgesamt ein beträchtliches Weiterschreiten der künstlerischen Entwickelung darstellen, mag Reger auch nicht selten in die Irre gegangen sein.

Ein Mann, der mit der Treue Regers das überlieferte Kunstgut pflegt und erweitert, der mit solchem Enthusiasmus der Musik gedient hat, der sein höchstes Genügen in unausgesetztem Schaffen findet, in diesem Schaffen neue Formen und Ausdrucksmittel von erstaunlicher Fülle ersinnt, ein Mann, der mit seiner Kunst, die niemals der Mode und dem Gemeinen diente, Tausenden Erhebung und Erquickung brachte, ein Künstler, der im Unterrichte Fleiß und wieder Fleiß forderte, und der, wie er sie selbst empfand, Ehrfurcht vor den großen Werken der Kunst lehrte, jene Ehrfurcht, die nach Goethe der höchste Zweck der Pädagogik ist, ein Mann endlich, der selbst nie müde wurde, immer wieder sein Wissen zu bereichern, — ein solcher Mann ist, mag er der Gegenwart noch so viele Rätsel aufgeben, kein Zerstörer, sondern ein Aufbauer gewesen. Gewiß: wir erkennen bestimmte Grenzen in Regers Schaffenskraft schon jetzt, empfinden schmerzlich, daß er nur bis zur Schwelle einer abgeklärten Kunstanschauung aufgestiegen ist, daß neben der ästhetischen Wirkung seiner Werke nicht auch die volle befreiende ethische Kraft steht. Aber das ist nur ein weiteres Zeichen dafür, wie sehr Reger ein Kind unserer Zeit war, die ja in keiner ihrer rein geistigen Strömungen ein Bild der Vollendung, wenn auch überall Bilder großen Werdens zeigt. Als ein Werdender ist Reger gestorben. Ein Werdender noch mit 43 Jahren. Was er uns hinterlassen hat, das wird, hat erst die Zukunft das Vergängliche vom Dauernden geschieden, im geistigen Besitzstande unseres Volkes leben, ein Wahrzeichen künstlerischer Größe, das allen Stürmen und Wettern trotzen wird.

Max Reger und sein Lehrer Adalbert Lindner.

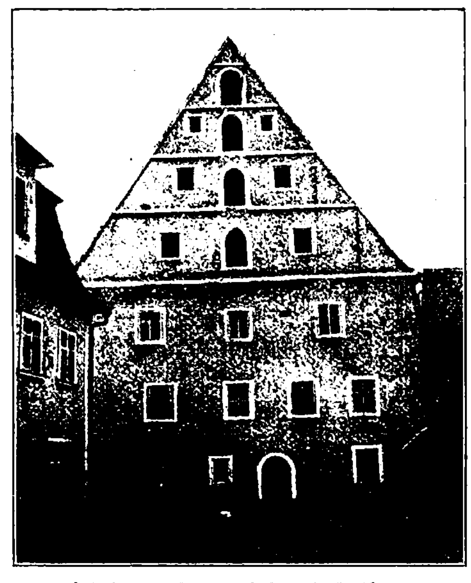
Von der Redaktion der N. M.-Z. bin ich als Regers ehemaliger Lehrer ersucht worden, zum vorliegenden Gedächtnis-Hefte, das einen etwas umfassenderen Einblick in die Persönlichkeit und das Lebenswerk des uns so früh und so plötzlich entrissenen großen Meisters gewähren soll, einen kleinen Beitrag zu liefern. Gerne komme ich dieser ehrenvollen Aufgabe nach, gestehe aber, daß mir deren Erledigung aus verschiedenen Gründen, vor allem wegen der fast erdrückenden Fülle des Stoffes nicht eben leicht geworden.

Worüber sollte ich schreiben? — Ich hatte ja doch das beneidenswerte Glück, mit Reger vom Jahre 1884 bis zu seinem Heimgange in steter mehr oder minder lebhafter Fühlung zu bleiben, und zwar bis 1889 als sein Lehrer im Klavierspiel und von da ab als vertrauter Freund.



Weiden (Oberpfalz), die Stätte von Max Regers ersten Lehrjahren.

Was ließe sich also da aus unmittelbarer Wahrnehmung heraus nicht alles berichten über Regers erste Jugendzeit, seinen ersten Musikunterricht, seine ungewöhnlich großen Fortschritte im Klavierspiele, seine Studien an der Weidener Real- und Präparandenschule, über die Entstehung seiner ersten Lieder, Orgel-, Klavier- und Kammermusikwerke, über seine Betätigung als Organist an seiner Heimat-Kirche, seine Studien in Sondershausen und Wiesbaden, über seine späteren Kämpfe gegen Vorurteile, Neid und Unverstand, über seine wohl fruchtbarsten Jahre von 1898—1901 usw.?



Adalbert Lindners Wohnhaus in Weiden.
Hier genoß Reger fünf Jahre lang Lindners Unterricht.

Ueber alle diese gewiß sehr interessanten Punkte ist ja bis heute noch wenig Authentisches in die Oeffentlichkeit gedrungen, und doch ist gerade diese Jugendperiode Regers ungemein reich an wichtigen Momenten zur Kenntnis seiner Künstlerpsyche.

Ein mich stark verfolgender Gedanke brachte mich zwei Jahre nach Regers Wegzug aus seiner Heimatstadt Weiden darauf, sein Jugendleben und künstlerisches Werden, wie ich es von 1884—1901, also von seinem op. 1 bis op. 60, studieren konnte, in einem zusammenfassenden biographischen Bilde zu fixieren, um es für spätere Zeiten eventuell bereit zu halten.

In den Jahren 1911/12 geschah dann die Umarbeitung und Reinschrift des größten Teiles meines Manuskriptes und im Vorjahre ging ich daran, die ca 300 Seiten umfassende Arbeit zum Abschlusse zu bringen.

Ich gestatte mir also, die zahlreichen Reger-Verehrer, die sich über diesen so wichtigen ersten Lebensabschnitt des verewigten Meisters genauer orientieren wollen, im voraus auf mein hoffentlich bald erscheinendes Buch zu verweisen.

In nachstehendem nur ein Weniges über meine eigene musikalische Entwickelung und meine freundschaftlichen Beziehungen zur Familie Reger, sodann eine kurze Skizzierung von Regers Studiengang im Klavierspiele, wie endlich einige Gedanken über den schaffenden Reger und dessen fruchtbarste Jahre in seiner Heimatstadt von 1898—1901.

Max Reger, geboren in dem bayerischen Fichtelgebirgsdörfchen Brand, nahm seinen Sonnenflug von dem oberpfälzischen Landstädtchen Weiden aus, wohin sein Vater im Jahre 1874 als Präparandenlehrer versetzt wurde.

Eine gütige Fügung führte mich mit diesem trefflichen Manne schon in diesem Jahre zusammen, indem ich ihn von meinem zweiten Präparandenschuljahre ab als Lehrer bekam. In Harmonielehre, Orgel, Violinspiel und in einigen wissenschaftlichen Fächern verdanke ich dem tüchtigen, gewissenhaften Schulmanne eine gute Grundlage. — Allzugroßen Aerger glaube ich hierbei dem milden, pflichttreuen Lehrer, besonders in den musikalischen Disziplinen wohl nicht bereitet zu haben.

Ward mir doch das Glück zuteil, in dem Hause meines Paten, des H.H. Stadtpfarrers Joh. Bapt. Dobmaier in Pleistein, durch treffliche Lehrer in der Musik sehr frühzeitig und gründlich unterrichtet worden zu sein: mit sechs Jahren schon erhielt ich Unterweisung im Gesang, mit sieben Jahren bereits Violinunterricht und mit acht Jahren Unterricht im Klavierspiel.

So war ich ausgerüstet, das normativmäßige musikalische Pensum der Präparandenschule mit leichter Mühe zu bewältigen, ja besaß beim Abgange von dieser Anstalt bereits einen gewissen technischen Ueberschuß, der mir bei den im Seminar im Klavier zu machenden Studien, besonders unter dem leider sehr früh verstorbenen Königl. Seminarlehrer Joseph Fleischmann bestens zu statten kam. Fleischmann war ein Klavierspieler von virtuosem Können, der es durch rastlosen Fleiß zu einer stupenden Technik gebracht hatte. Unvergeßlich wird mir bleiben, wie er die herrliche h moll-Sonate von Chopin, op. 58, einstmals bei einem Jahresschlußfeste des Seminars Eichstätt auswendig spielte.

— Die ungeheuere Zähigkeit, mit der dieser Mann übte, habe ich mir später mit Nutzen zum Vorbilde genommen.

Bald nach meiner Versetzung als Hilfslehrer nach Weiden (Oktober 1879) kam ich nun in die Lage, einer Nichte des großen Pianisten Adolf Henselt, des „Troubadours des Klaviers", Unterricht im Klavierspiel zu erteilen. Der bekanntlich auch als Klavierpädagoge hochberühmte Meister hatte meiner Schülerin die große Klavierschule von Ryba, an der Henselt selbst mitgearbeitet, geschenkt mit der Andeutung, er werde nach Umfluß einiger Jahre meine Schülerin selbst gründlich prüfen. Diese Bemerkung war mir Anlaß, mich in klaviertechnischer und -pädagogischer Hinsicht ganz besonders fleißig fortzubilden.

Ich begann also von neuem meine Studien, legte ihnen aber jetzt den strengen Bülowschen Lehrgang zugrunde, den ich in der „Geschichte des Klavierspieles und der Klavierliteratur von C. F. Weitzmann" (Cotta, 2. Aufl. S. 111) entdeckt hatte. Nach ungefähr vier Jahren eisernen Fleißes war derselbe der Hauptsache nach bewältigt.

Um diese Zeit war ich in der Familie Reger bereits ein oft gesehener Gast. Ich kann mich aber nicht erinnern, den kleinen Max, den die Mutter schon früh, vielleicht schon vor dem sechsten Lebensjahre mit Klavierspiel beschäftigte, damals am Klaviere je gehört zu haben. Man legte in der Familie jetzt anscheinend noch nicht sonderlich viel Gewicht auf die Sache und sprach nicht viel darüber. Erst späterhin hörte ich seitens der Mutter leise Klagen, daß der kleine begabte Max weniger fleißig mehr üben wolle. Der eigentliche Grund hierfür ist mir heute nicht mehr ganz genau erinnerlich. Ich vermute aber, daß der elterliche Unterricht in der Familie Reger eben auch an den allbekannten Mängeln litt, die oft die besten Talente nicht genügend vorwärts kommen lassen. Eltern sollten die eigenen Kinder in Musik nicht unterrichten, denn der elterliche Unterricht entbehrt in den weitaus meisten Fällen der wichtigsten didaktischen Förderungsmittel: der Autorität und der Konsequenz. — Bei Reger hätte nach den nicht verstummenden Klagen der Mutter der häusliche Unterricht bald zu völliger Unlust geführt, weshalb ich auf spezielles Ersuchen den nun elfjährigen, wegen seines aufgeweckten, frischen Wesens längst liebgewonnenen Jungen energisch in die Kur nahm.



Adalbert Lindner
Max Regers erster Lehrer und Freund.

Vom Oktober 1884 bis in den Sommer 1889 hatte ich nun das Glück, das bald ungeahnt mächtig sich erhebende Talent zu leiten und zu fördern. Ich legte meinem Unterrichte größtenteils ebenfalls den bewährten Bülowschen Lehrgang zugrunde und nahm nun mit Staunen wahr, mit welch großer Lust und Ausdauer mein Schüler auf allen Stufen vorwärts schritt. Die Kultur des Reintechnischen, die ich bei der täglich mehr zutage tretenden großen Begabung besonders kräftig zu betonen glaubte, sagte meinem Schüler anfänglich freilich weniger zu; aber bald mußte er doch erkannt haben, daß ohne möglichst solide technische Grundlage nicht viel zu erreichen sei: er trainierte daher seine außerordentlich geschmeidigen Finger genau nach dem von mir zu diesem Behufe ausgewählten strengen Lehrgange und schreckte später auch vor den intrikatesten Uebungen nicht mehr zurück.

So stellen diese fünf Jahre Klavierunterricht eine Periode rascher und reichster Entwickelung dar. Sie umfaßten einen Extrakt des Besten der Klavierliteratur von Bertini-Clementi bis Liszt, wobei ich deutlich bemerken konnte, daß mein Schüler Beethoven weitaus am meisten bevorzugte. (Das eingehendere Bach-Spiel betrieb Reger erst bei Dr. H. Riemann.)

Mit Bertinis bescheidenen Etüden op. 29 hatten wir begonnen und am 23. April 1889, also so ziemlich am Ende der bei mir gemachten Studien erfreute und überraschte er mich mit dem Vortrage der Lisztschen Transkription über „Tristan und Isoldes Liebestod", welche er sich zu diesem Tage auf eigene Faust gewählt und einstudiert hatte. Es war staunenswert, mit welch imponierender Sicherheit, Leidenschaft und großzügiger Auffassung der junge Feuergeist dieses Werk, ohne die Oper selbst je gehört zu haben, zur Geltung zu bringen wußte.

Dieser 23. April war in Wahrheit ein herrlicher Erntefesttag für mich. Hatte ich auch während meiner langjährigen Unterrichtspraxis gar manchem schönen Talente den Weg gewiesen, war auch von vielen durch großen Fleiß und zielbewußtes Streben ein schönes Ziel erreicht worden — mein Lieblingsschüler Reger ließ sie alle weit, weit hinter sich. Er gehörte eben auch auf dem Gebiete der reproduktiven Kunst zu den Auserwählten — Gottbegnadeten. Und schon dämmerte jetzt in den Eltern und auch in mir hin und wieder der Gedanke auf, Max ausschließlich der pianistischen Laufbahn zuzuführen. Aber er sollte zu Höherem bestimmt sein. —

Kaum war Reger als Schüler der ersten beiden Präparandenkurse von seinem Vater etwas tiefer in die Geheimnisse der Harmonielehre eingeführt worden, reckten und streckten sich fast urplötzlich auch schon ganz bedeutend die Schwingen seiner großen musikalisch-schöpferischen Phantasie. Wiederum war mein Musikzimmer Zeuge von großen Dingen; denn hier entstand zum größten Teil und in raschester Folge Regers kompendiöser (später dem Feuertode übergebener) Erstling, eine 120 Partiturseiten starke Ouvertüre oder symphonische Dichtung für Streichorchester und obligates Klavier. Das merkwürdige Ding war nur aus einer Handvoll Themen aufgebaut und verriet ganz auffallenderweise schon eine sehr respektable Beherrschung des Kontrapunktes, obwohl Reger darin von niemand Unterricht erhalten.

Ich rief zur Beurteilung dieses ersten staunenswerten Ergusses meines Schülers eine höhere Instanz, Herrn Dr. Hugo Riemann in Hamburg, an. Dieser erkannte es sofort als die Emanation einer nicht gewöhnlichen Begabung, wennschon er das Ganze nach verschiedenen Beziehungen hin für verfehlt erklären mußte. Herr Dr. Riemann gab praktische Winke, wie mein Schüler auch auf dem schaffenden Gebiete am besten und sichersten auf einen guten, grünen Zweig kommen könne und sandte wie zur Verzuckerung der bitteren Tadelspille Marxens Kompositionslehre, 4. Band, und seinen eigenen „Kontrapunkt" als Studienmaterial mit.

Reger schrieb nun seine ersten Lieder, ein Largo für Violine und Klavier und vor allem ein Streichquartett, auf Grund dessen ihm von Riemann geraten wurde, die Musik als Berufsstudium zu erwählen.

Es würde zu weit führen, die nächstfolgenden Etappen der Regerschen Entwickelung, Sondershausen und Wiesbaden, auch nur annähernd erschöpfend schildern zu wollen. Ich habe das in meinem Buche versucht und darin vor allem auch verschiedene an mich gerichtete Briefe Regers aus dieser und der noch früheren Zeit aufgenommen, die auf gar manch wichtige Momente ein klares Licht werfen. —

Nach siebenjährigem Lernen, Lehren und Schaffen in der schönen Taunusstadt Wiesbaden machte Reger in genannter Stadt auch sein Einjährigenjahr, erkrankte nach demselben nicht unbedenklich, weshalb er wieder in den Schoß seiner Familie nach Weiden zurückkehrte. Hier erholte er sich bald rasch und entwickelte nun während der drei folgenden Jahre (1898—1901) eine solch immense Schaffenskraft, daß diese Periode wohl überhaupt mit seine fruchtbarste genannt werden muß. Ueber vierzig bedeutungsvolle Werke entstanden in dieser Zeit, darunter vor allem seine epochemachenden Werke für Orgel, von der Fantasie über „Ein' feste Burg" angefangen bis zur sogen. Infernofantasie, op. 57. Was mein genialer Freund in diesen drei Jahren während des Tages komponierte, das durfte ich am Abend an meinem „Blüthner" mit ihm durchgehen. Das waren unvergleichlich herrliche Stunden!

Eine unbeschreiblich reiche und anregende Zeit, in der mir vor allem wundervolle Einblicke gestattet wurden in den Reichtum und die Tiefe einer gottbegnadeten Künstlerseele, stellen also diese drei Jahre unmittelbaren geistigen Verkehrs dar und unendlich schwer wurde mir die Scheidestunde, die meinen jungen Freund samt seiner treubesorgten Familie am 31. August 1901 nach München rief.

Ein Stück Leben war von mir gegangen! Ich kam mir vor wie einer, der auf einer grandiosen Bergwanderung auf dem Wege plötzlich zurückgelassen wird. Nur mehr von der Ferne konnte und durfte ich jetzt den gewaltigen

Aufstieg betrachten, zu dem mein genialer Freund sich nunmehr anschickte. — Meine innigsten Glück- und Segenswünsche hatte er zum Geleite.

Wie dieser weitere Aufschritt in das Hochland der neuen Regerschen Kunst sich vollzog, liegt heute klar da vor aller Welt.



Inneres der protestantischen Kirche in Weiden, in der Max Reger in den Jahren 1886—1889 die Orgel spielte.

In München, der nächstwichtigsten Station, nahm sich der junge Meister eine treue Lebensgefährtin, die ihm auf der mühevollen Wanderung Stab und Stütze sein sollte. Hier traf ihn auch ein sehr schwerer Schlag, der Verlust seiner Eltern. Weder Vater noch Mutter sollten mehr Zeuge sein des nun bald allgemein erwachenden Interesses der musikalischen Welt an dem Lebenswerke des Sohnes!

Welche Tragik!

In Leipzig schrieb Reger einige seiner bedeutendsten Orchester- und Kammermusikwerke; hier bewährte er sich auch als vorzüglicher Lehrer seiner Kunst und hier wurde ihm unter anderem die hohe Auszeichnung zuteil, daß zwei deutsche Universitäten (Jena und Berlin) ihn zu ihrem Ehrendoktor ernannten.

In Meiningen trat er dann als Hofkapellmeister in innigste Fühlung mit dem Orchester, ein Umstand, der einerseits für die Entwickelung und Verfeinerung seines Orchestermusikstiles selbst von größter Tragweite war, andererseits durch zahlreiche hochbedeutsame Konzerte seinen Namen bald in alle Welt trug.

Der Gipfel rückte näher, die Aussicht versprach unvergleichlich herrlich zu werden. Jetzt eine Station der Ruhe, des Kräftesammelns. Im eigenen wohligen Heim zu Jena, liebevoll betreut von einer zärtlich sorgenden Gattin, innigst geliebt von zwei herzigen Kindern, im Kreise der getreuen Schwester, lieber Verwandten und Freunde wollte er sich die kostbaren Kräfte reservieren zur Erreichung der letzten großen Ziele.

Doch er sollte, wie einst Moses auf dem Nebo, die Schauer der Schönheit des verheißenen irdischen heiligen Landes nur mehr ahnen, es selber aber nicht betreten. Das ist die Tragik von Max Regers Künstlertum!

Kostbares, Gewaltiges hat er geschaffen; ungeahnt Größeres wollte er uns noch schenken! Das erhellt aus einem Worte, das ich einmal bei einem Besuche in Leipzig anläßlich der Erstaufführung seines Klavierkonzertes vernahm. Es lautete: „Kinder, ich fange ja jetzt erst an!“ —

Ach, wer hätte damals geahnt, daß der unerbittliche Tod schon so balde und so jählings alle seine großen Pläne durchkreuzen würde!

Am 11. Mai des zweiten Weltkriegsjahres war die Reise unseres großen Wanderers zu Ende.

Dieser 11. Mai! Unaussprechliches, Unfaßbares, Unerklärliches schließt er in sich!

Ich möchte fast an Ahnungen glauben.

Während die irdische Hülle des teueren Toten in Leipzig starr und stumm auf der Bahre lag, war der Geist des Entschlafenen wieder an die alte Stätte geeilt, wo einst seine Entwickelung mit ihren Ausgang genommen, in jenes Gemach, das so lange Jahre Zeuge war der innigen freundschaftlichen Verkettung zweier Menschenseelen. — Als ich an diesem Tage gegen 8 Uhr abends das „Reger“-Zimmer betrat, überkam mich eine ganz merkwürdige, mir völlig unerklärliche Stimmung. Von den Wänden grüßten mich stiller und ernster als sonst die zahlreichen Bilder meines Freundes, da stand ernst und schweigsam der geliebte schwarze „Blüthner“, auf dem wir zusammen so manches heute hochberühmte Werk erstmals gespielt. — Ein geheimnisvolles Etwas zog mich an das Harmonium neben dem Flügel und eine deutlich vernehmbare innere Stimme raunte mir zu, jetzt ein Sterbelied anzustimmen. Nach kurzem Präludieren in Des dur sah ich im Geiste auch schon den Text vor mir. Es waren die Worte der Offenbarung: „Selig, die im Herrn sterben! Von nun an ruhen sie aus von ihren Leiden und ihre Werke folgen ihnen nach!“ Nicht lange währte es, so war die erste Periode fixiert und ich suchte dem übrigen Form zu geben. Dabei sang ich mich immer tiefer in die erschütternde Stimmung der Totenklage hinein, so daß die Tränen unaufhaltsam zu rinnen begannen. Ich war mir in dieser ganz merkwürdigen seelischen Verfassung heute selbst ein Rätsel. —

Gegen 9 Uhr machte ich eine kleine Pause. Niemand war im Hause als meine betagte Schwiegermutter, die sich nicht wenig wunderte über mein verändertes Wesen.

In der gleichen Stimmung saß ich dann am Harmonium bis 10 Uhr, nicht rasten könnend, bis ich das Ganze teils schriftlich, teils in Gedanken, fest fixiert hatte.

Was sollte das alles bedeuten?

Am anderen Tage mittags kam ein guter Freund zu mir, der mir das Unfaßbare meldete. —

So hatte also in dieser heiligen Abendstunde die abgeschiedene Seele des teueren Toten von dem alten Lehrer und Freunde ihr erstes Sterbelied verlangt!

O geheimnisvolle Harmonie der Seelen!

In Jena war es mir leider nicht mehr vergönnt, ein letztes Mal das Antlitz des geliebten, teueren Freundes zu schauen! Der von Leipzig überführte Zinnschrein durfte nicht mehr geöffnet werden. In um so unsagbar einschneidenderem Weh zogen vor seiner Bahre in meiner todwunden Seele die heiligen Erinnerungen an die vielen bedeutungsvollen Jahre unwandelbarer, ungetrübter Freundschaft vorüber. — Und als nach den vielen trefflichen Worten, nach Darbietung der letzten musikalischen Grüße aus Freundeshand und Freundeskehle der Sarg mit dem großen teueren Toten sich langsam, aber grausam unerbittlich senkte und in der Tiefe verschwand, da wußte ich es ganz, wen und was ich verloren! —

Etwas über Max Reger und die Instrumentalform.

Streiflichter auf Max Regers Instrumentalwerke.

Von JOSEPH HAAS (Stuttgart).

„Paßt auf, ich schreibe noch ganz anderes — Großes!“ Diesen Ausspruch tat der Meister erst vor wenigen Wochen in Stuttgart. — Titanenhaft, übermenschlich hätte eine Regersche Symphonie werden müssen. — Schreibt's euch an die Stirne, ihr Anfänger, die ihr, kaum flügge, die Welt schon mit Symphonien und Musikdramen überraschen wollt; horcht auf, ihr Kleingläubigen, die ihr in einer Schöpferkraft von elementarster Gewalt nichts weiter als eine unfaßbare Vielschreibekunst erkennen konntet: Einer der größten Tonmeister aller Zeiten



Max Regers Schülerwohnung in Sondershausen 1895.

wurde 43 Jahre alt und noch hielt er die Vorbereitungszeit nicht für abgeschlossen, die ihm die Macht und das Recht gegeben hätte, die tiefsten Geheimnisse im Allerheiligsten der Kunst zu belauschen und zu ergründen und seiner Mitwelt zu offenbaren. Es ist von erschütternder Tragik, zu wissen, daß nur die Ehrfurcht, die heiligste Ehrfurcht vor dem Höchsten in der Kunst Reger immer noch abhielt, seine ureigenste Mission zu erfüllen: Am grandiosen Bau der deutschen Symphonie mitzuhelfen, ihn weiterzuführen. — Aber dürfen wir mit dem Schicksal hadern? Ist nicht das, was uns Max Reger hinterlassen, so urgewaltig und vielseitig, dabei so neuartig und in die entlegensten Fernen der Zukunft weisend, andererseits aber wiederum mit den Urwurzeln so sicher und fest in der Vergangenheit verankert, daß an das Gesamtbild seiner künstlerischen Erscheinung nur wenig Ebenbürtiges aus dem letzten Jahrhundert heranreicht?

Man hat mehr als einmal den Versuch gemacht, Regers Kunst in schroffsten Gegensatz zur neudeutschen Musik zu stellen. Die Kampfrufe „Hie Reger, hie Strauß" prallten aber ab an der aufrechten Gesinnung ihrer Träger. Das widerliche Schauspiel von gestern brauchte sich zum Glück heute nicht zu wiederholen. Es war auch zu schwer, eine allgemeine Streitformel zu finden, die suggestiv auf die Massen gewirkt hätte. Reger war nicht so eindeutig wie Brahms oder wie Wagner. Damit soll nicht die Meinung erweckt werden, als wäre es unserem Meister leichter gemacht worden, obenan zu kommen. Im Gegenteil. Hüben und drüben wurde er bekämpft. Und das wie. Mit Spott und Hohn, mit Gift und Galle. Nicht mal so sehr wegen seiner Harmonik, und die ist doch das Eigenständigste an seiner Musik. Sie hätte am meisten zum Widerspruch herausfordern müssen. Aber was ließ sich dagegen Ernsthaftes sagen? Probleme löst man nicht mit allgemeinen Redewendungen, wie „ruhelos", „unlogisch", „sprunghaft", „kakophonisch". Derartige Schlagworte waren schon längst gefechtsmatt geworden. Also hielt man Ausschau nach einer verwundbaren Stelle in Regers Kunstschaffen. Bald glaubte man, sie gefunden zu haben. Man fiel über seine Formen her. Dem einen waren sie zu lose, dem anderen zu streng, auf alle Fälle erschienen sie jedoch beiden angreifbar.

Hugo Riemann.

„Die Hauptsache bleibt, ob die Musik ohne Text und Erläuterung an sich etwas ist, und vorzüglich, ob ihr Geist innewohnt." Diese prächtigen Schumannschen Worte machte sich auch Reger zu eigen. Ich erinnere mich mit höchstem Genusse an meine Münchener Lehrzeit, als mir der Meister die Einzelheiten des Beethovenschen oder Brahmsschen Symphoniebaues mit der gleichen liebevollen Sorgfalt enthüllte wie die architektonischen Schönheiten eines Lisztschen oder Straußschen symphonischen Wunderwerkes. Weit — unendlich groß war seine Künstlerseele, unbeeinflußt von der Parteien Zank und Haß. Gewiß, Reger redete einer schrankenlosen Willkür in Dingen der Form niemals das Wort — ja, er konnte ernstlich böse werden, wenn der Schüler ihm einen „Bau ohne Fenster und Türen", wie er sich treffend auszudrücken pflegte, vorsetzte —, aber er hielt die überlieferten klassischen Formen keineswegs für die allein seligmachenden. Plastik und Gliederung verlangte er von jeder Komposition — ob nach Schema F oder ohne dieses Schema gearbeitet, das war ihm Nebensache. Nur aus dieser wahrhaft freiheitlichen Anschauung heraus läßt sich erklären, daß Regers Schöpfergeist uralten Formen, die schon längst auf den Aussterbeetat der Kunst gesetzt waren, wie den Formen der Fuge und der Passacaglia, der Solosonate und der Choralfantasie, mit ebenso großem Eifer neues, frisch pulsierendes Leben schenkte, als er dem durch Brahms befruchteten, daher noch immer grünenden, nach der Meinung vieler aber trotzdem dem Siechtum verfallenen Stamm der Sonate die saftreichsten Früchte tragen ließ. Aus der gleichen Anschauung heraus läßt sich weiterhin die Tatsache verstehen, daß bei Reger sogar in der Einzelform die extremsten Entwickelungsstufen nachzuweisen sind, von asketischer Strenge bis zur losen Ungebundenheit.

Wer daran geht, die Regerschen Instrumentalwerke nach der formalen Anlage hin zu sichten, erkennt sofort zwei Hauptgruppen: Werke, bei denen das zu formende Tonmaterial in seinem Urstoffe sozusagen gegeben ist, und Werke, bei denen auch der Urstoff von des Meisters Hand geschaffen wurde. Dem Satze, daß „die eigentliche Stärke seiner schöpferischen Phantasie nicht im Erfinderischen, sondern im Kombinatorischen" zu suchen sei, kann man aber nicht unbedingt beipflichten, selbst wenn man nicht in Abrede stellen kann, daß sich Reger immer und immer wieder zu den kombinatorischen Formen im engeren Sinne, den Formen der Variation (Passacaglia) und Fuge, des Choralvorspiels und der Choralfantasie hinzugezogen fühlte. Letzten Endes ist doch jedes musikalische Gestalten auf das Kombinationsvermögen des Gestalters zurückzuführen. Uebrigens bedeutet die besondere Zuneigung eines Komponisten zum rein Kombinatorischen wirklich eine Lähmungserscheinung seiner Schöpferkraft? Es ist doch nachgewiesen, daß fast alle unsere bedeutenden Instrumentalkomponisten in ihren Jugendjahren — also in einer Zeit, wo die Phantasie am regsten ist und ergiebigsten spendet — zur Form der Variation griffen. Haydns, Mozarts, Webers, Schuberts, Schumanns Erstlingswerke sind Variationen. — War man ebenso geneigt, Regers Vorliebe für die kombinatorische Form auf das Schuldkonto seiner angeblich nicht allzu reichlich fließenden Erfindung zu setzen, so fand man sich mit seinen Variationswerken noch leidlich ab. Der unbefangene Zuhörer ging ja hier immer „ins Netz"; freilich, er mußte ja wohl. Absprechende Urteile konnten die Triumphe Regers mit dieser Form nicht aufhalten. Aber die Fugen, die Fugen! Immer wieder Fugen! Wie konnte aber auch ein Musiker des 20. Jahrhunderts auf eine solche Schrulle verfallen, Fugen, die doch schon jeder komponierende Konservatorist aus tiefster Seele haßt, zu schreiben! Es ist merkwürdig, daß so selten jemand dem ursächlichen Zusammenhange, der zwischen Variation und Fuge unleugbar besteht, nachgespürt hat. Ist nicht hier wie dort dem Komponisten eine unvergleichliche Gelegenheit geboten, die Kraft seiner Phantasie im Spiel mit einem schlichten Gedanken aufs umfangreichste auszuproben und zu betätigen? (Ganz ähnlich verhält es sich auch mit der Passacaglia, dem Choralvorspiel und der Choralfantasie.) —

„Je länger man hineinschaut, desto mehr und hellere Sterne glänzen entgegen," sagt Hanslick so wunderschön über das Thema des Variationen-Finale der e moll-Symphonie von Brahms, das er mit einem „dunklen Brunnen" vergleicht. Gerade so muß es Reger bei der Konzeption seiner Variationen, Fugen und Choralfantasien ergangen sein. Je mehr er deren Themen, die „dunklen Brunnen", durchforschte, desto grandioser wurden seine Visionen. Ja, er schuf mit seinen Bach-, Beethoven-, Hiller- und Mozart-Variationen geradezu einen neuen Typ der Variationform. Hier weist das Thema nicht mehr den Weg (aus dem 18taktigen Hiller-Thema entstehen symphonische Sätze bis zu fast 200 Takten!), hier gleicht es einem liebevollen geistigen Freunde, der innigsten Anteil nimmt an allen Freuden und Leiden, Kämpfen und Siegen der großen Künstlerseele unseres Meisters. Hat schon Beethoven das Variationsthema „zum Mittler von Gefühlsentwicklungen" erhoben, Brahms durch Einführung der Gruppenvariation das Beethovensche Verfahren derart erweitert, daß in seinen Variationswerken geradezu Stimmungskurven nachgewiesen werden können, denen sich das Thema anzupassen hat, so tut Reger noch einen weiteren Schritt: Die Phantasie führt ganz, das Thema folgt; nicht umgekehrt. Am auffallendsten künden diese neue Lehre die Hiller-Variationen. Wer aber glaubt, daß unser Meister ob dieser auf dem Gebiete der Variationskunst



Konservatorium der Musik in Sondershausen.

bedeutende Umwälzungen hervorrufenden Lehre besonders befehdet worden wäre, der irrt sich. Dafür rückte man dem lieben, unschuldigen Thema des guten, alten Adam Hiller nach allen Regeln der Vernichtungstheorie zu Leibe. Hatte man denn ganz vergessen, daß auch Beethoven in seinem op. 120 der Welt ein Werk schenkte, dessen Entstehung einem wohlgesitteten Tänzlein von Diabelli zu verdanken war, ein Werk, das kein Geringerer wie Hans v. Bülow als „Mikrokosmus des Beethovenschen Genius überhaupt, ja sogar als Abbild der ganzen Welt im Auszuge" bezeichnete?! — Und erst die F u g e n! Jede einzelne gleicht einem Stück Leben. Wenn Reger so ein Fugenthema alle Stufen der menschlichen Gefühlsskala durchschreiten läßt, es mit einer Flut von anstürmenden Gegenthemen umgibt und dann in gewaltig ausholenden Steigerungen zum Schlusse triumphieren läßt; wer wagt es, da noch von Schul- und Perückenstaub zu reden? Diese grandiosen Fugenschlüsse — sind sie nicht geradewegs eine Apotheose seines eigenen Ringens und Strebens? — Aehnlich ist es mit den C h o r a l f a n t a s i e n. Niemand hat sich seit den Tagen J. S. Bachs in die reiche Gemütswelt des deutschen Chorals tiefer versenkt als Max Reger. Seine Choralfantasien sind Denkmäler kirchlicher Tonkunst, wie sie mächtiger keine Kulturnation der Gegenwart aufzuweisen hat. Hier führt er uns in die Geistesregionen weltentlegenster Mystik, dort entrollt er uns ein furchtbares Gemälde des von quälendem Seelenschmerz heimgesuchten sündigen Menschen, dann



Max Reger am Klavier.
Photogr. Dührkoop, Berlin-Hamburg.

wieder entlockt er seiner Phantasie Andachtsklänge von tiefster Inbrunst und steigert sie zu unbeschreiblichem himmlischem Jubel — und all diese hinreißenden Tonbilder, untermalt von den erhabenen Weihetönen des deutschen Kirchenliedes als cantus firmus. Grabt ihn aus diesen unerhörten Reichtum an Schätzen, ihr deutschen Organisten, erweist euch der Erbschaft unseres Meisters würdig; denn wißt, schon der Umfang der Orgelwerke Max Regers allein hat die neun Bach-Bände der Petersschen Ausgabe überholt!

Schauen wir uns noch bei jenen Werken des Meisters um, wo nicht der Urstoff gewissermaßen die Form bestimmte, wo vielmehr Stoff und Form zugleich zu schaffen war. Auf den ersten Blick gewahren wir die außerordentliche Bevorzugung der S o n a t e n f o r m. Natürlich das alte Satzschema suchen wir in Regers Sonaten vergebens. Zwar hält auch er am Dualismus der Themenbildung in der Hauptsache fest; aber die Aufstellung ganzer Themengruppen, deren Einzelglieder selbst wieder aus den heterogensten Elementen zusammengesetzt sind, wirkt derart f l ä c h e n - v e r b r e i t e r n d, daß der Neuling trotz aller Plastik der Themen beim erstmaligen Anhören jede Orientierung verlieren muß. Zu alledem kommt der Umstand, daß es Reger liebt, Episoden in Form von poetisierenden Anhängen unerwartet zwischen die einzelnen Themengruppen einzuschieben. Natürlich mußte ihm diese ungewöhnliche Erweiterung des Formats den Weg des Erfolges erschweren. Besonders die ersten Orchesterwerke, die Sinfonietta, das Violinkonzert und vor allem der symphonische Prolog, an dessen „Zukunft" ich (trotz der Instrumentierung!) unentwegt glaube, hatten infolge der Weitspannung der Formverhältnisse beim Zuhörer harten Stand. Auch vielen der Ecksätze seiner Kammermusikwerke ist infolge der Neuartigkeit der Architektonik vorläufig nur schwer beizukommen. Inhaltlich enthält die Hauptsatzgruppe gewöhnlich wild aufschäumende, leidenschaftliche Gedanken von düsterer Gewalt, denen dann in der Seitensatzgruppe wundersam verträumte, oftmals suchende und beschwichtigende, fast immer melodisch aufwärts steigende Weisen voll Innigkeit und Güte gegenübertreten. — Leichter hat es der Meister dem Zuhörer in den Mittelsätzen gemacht. Freilich ein Regersches A d a g i o „mit seinem Sehnen, seinen Tränen", mit den holdseligen Gesängen von der Liebe Lust und Weh, mit den zart mittönenden Klängen christlicher Mystik, es zieht unwiderstehlich auch den in seinen Bann, der die Geschlossenheit der dreiteiligen Form nicht so ohne weiteres zu erkennen vermag. — Am schnellsten hat sich das Regersche S c h e r z o durchgesetzt. Des Meisters urwüchsiger Humor bezwang auch den seiner Kunst sonst verständnislos Gegenüberstehenden. Wie Reger in seinen Capricen und Scherzos aber auch poltert und wettert, neckt und verulkt, trällert und schäkert, wie er ironisiert, den Empfindsamen geradezu verletzt, wie er dann im nächsten Augenblicke als echter warmfühlender Süddeutscher im gemütvollen Mittelsatz wieder zu besänftigen versteht, das läßt sich nur schwer mit Worten ausdrücken. — Warb also die ungleich knappere und daher leichter zu überschauende Formgebung der Mittelsätze der Regerschen Sonaten geschwinder Freunde für ihn als die der ausgedehnten Ecksätze, so ist es natürlich, daß dem Meister mit allen jenen Werken, die von Natur aus gedrängtere Form beanspruchen, der Erfolg gesicherter war: wie mit den in die glänzendsten Tonfarben getauchten O r c h e s t e r s u i t e n (Böcklin-, Ballett- und Romantische Suite), als auch mit den über alle Maßen entzückenden K a m m e r s u i t e n (Suite im alten Stil oder a moll-Suite op. 103) oder gar mit den köstlichen T r i o s e r e n a d e n und S o l o s o n a t e n. Allerdings hat unser Meister selber mitgeholfen, den Boden für diese Werke vorzubereiten durch das von ihm andauernd sorgfältig gepflegte C h a - r a k t e r s t ü c k für Klavier. „Aus meinem Tagebuch" ist in die weitesten Kreise gedrungen. Eine Unzahl von Klavierstücken aus früherer Schaffenszeit liegt jedoch noch beinahe unbesehen aufgespeichert unter dem Namen Humoresken, Intermezzi, Burlesken, Improvisationen, Silhouetten usw. usw., lauter hochoriginelle Stücke, die vielfach den besten gleichartigen Tongedichten von Schumann und Brahms gleichkommen, in nicht wenigen Zügen sogar überlegen sind.

Das Vermächtnis, das Reger der deutschen Instrumentalmusik hinterlassen hat, ist gewaltig dem Umfang und dem Gehalt nach. Ueberreich sind die Schätze, die es noch zu heben gilt; denn gar vieles ist es, was ganz unbekannt geblieben ist. Beinahe alles aus seiner ersten und nicht weniges aus seiner mittleren Schaffensperiode. Reger ist aber deswegen niemals an sich selbst irre geworden. Er blieb seiner urpersönlichen Kunst treu bis an sein Ende. Zwar wurden die Formen seiner Werke immer vielgestaltiger und reicher, aber der Weg seiner Entwickelung blieb ein geradliniger. Danken wir dem Meister die Treue gegen seine Kunst damit, daß wir sein Vermächtnis als kostbares, deutsches Gut hüten und pflegen und — l e b e n d i g erhalten!

Max Regers letzte Werke.

Von Prof. Dr. FRITZ STEIN (Jena).

ie Frage nach den hinterlassenen unveröffentlichten Werken des uns so unfaßbar jäh Entrissenen liegt allen Verehrern seiner großen Kunst am Herzen. Nach beendigter Sichtung und Ordnung des künstlerischen Nachlasses des heimgegangenen Freundes möchte ich daher, zugleich als Antwort auf die zahlreichen Zuschriften und Anfragen an die Familie des Meisters, im Folgenden kurz berichten über die noch ungedruckten und in nächster Zeit erscheinenden Arbeiten Max Regers.

Die in vielen Nachrufen geäußerte Hoffnung, es würde sich im Nachlaß ein reiches Material ungedruckter Werke vorfinden, hat sich leider nicht erfüllt, nicht verwunderlich für die mit Regers Schaffensart Vertrauten. Reger liebte es nicht, Manuskripte, die ihm für die Herausgabe nicht geeignet erschienen, sorgsam zu konservieren. Sie wurden meist vernichtet, günstigenfalls an zufällig anwesende Freunde verschenkt. Die zur Veröffentlichung bestimmten wurden sofort, oft noch am Tag der Fertigstellung an den Verleger gesandt. Dazu kommt, daß Reger in den letzten 12 Jahren in der Hauptsache nur im Sommerhalbjahr komponierte, da er sich neben seiner Lehrtätigkeit am Leipziger Konservatorium im Winter ununterbrochen auf Konzertreisen befand. So fand sich im Nachlaß, abgesehen von einigen wenigen, zufällig erhaltenen Frühwerken, die zunächst nicht veröffentlicht werden sollen, nur das Manuskript eines unvollendeten Andante und Rondo capriccioso für Violine und kleines Orchester, an dem der Meister bis wenige Tage vor seinem Tode gearbeitet hatte. Aehnlich wie dies von Mozart überliefert ist, machte sich Reger erst an die Niederschrift eines Werkes, wenn er dasselbe bis in alle Einzelheiten fertig im Kopf konzipiert und ausgearbeitet hatte. Die Niederschrift war für ihn dann lediglich eine mechanische Arbeit, das Abschreiben gleichsam einer innerlich in ihrer Gesamtheit geschauten Vorlage, und erfolgte, selbst bei kompliziertesten Partituren, ohne Konzept sogleich in die Reinschrift und zwar mit einer ganz unbegreiflichen Schnelligkeit. (Unvergeßlich ist mir die Niederschrift der letzten Partiturseiten des 100. Psalms, bei der ich zufällig Zeuge sein durfte: die gewaltige Krönung jener grandiosen Doppelfuge, wo zu all den kontrapunktischen Künsten der sich verschlingenden beiden Themen noch der Choral „Ein feste Burg“ tritt, schrieb er ohne jede Vorlage direkt in die Reinpartitur mit einer Schnelligkeit, mit der kein Berufskopist hätte Schritt halten können, erzählte dabei ununterbrochen seine „neuesten Geschichten“, im Stockwerk darüber übte Jemand Klavier und im Nebenzimmer spielten in lauter Fröhlichkeit die Kinder!!). So konnte Reger noch wenige Tage vor seinem Tode seinem Verleger mit vollem Recht das Andante und Capriccioso als „fertig“ melden. Nur zur Beendigung der Niederschrift fehlten noch einige Tage, da nahm ihm der Tod die Notenfeder aus der rastlos arbeitenden Hand. So ist des Meisters Schwanengesang leider unvollendet geblieben. Von den 52 Partiturseiten, die für das Werk zurechtgelegt waren — Reger wußte vor der Niederschrift einer Arbeit auf die Seite genau den Umfang eines Manuskripts zu berechnen — sind nur 18 vollendet: 83 Takte des einleitenden Andante (A dur $^4/_8$) und 48 Takte vom Rondo (a moll $^6/_8$). Den Klavierauszug, den Reger früher immer erst nach der fertigen Partitur aussetzte, arbeitete er bei diesem letzten Werk zugleich mit der Partiturniederschrift aus: er bricht genau mit dem gleichen Takt ab wie jene.



Max Reger bei der Arbeit.
L. Otto Weber, Hofphotograph, Meiningen.

Da dieses op. 147, das Adolf Busch zugedacht war, ein zur Aufführung leider nicht geeigneter Torso blieb, ist als letztes vollendetes Werk Regers das Klarinettenquintett (für Klarinette, 2 Violinen, Viola und Cello) op. 146 (Prof. Karl Wendling gewidmet) zu betrachten, dessen letzter Satz erst vor einigen Monaten beendigt wurde, — ein Werk von ungemeiner Lieblichkeit und Zartheit des Ausdrucks, einfach und knapp in der Form, in seiner Faktur und berückenden Klangseligkeit stilistisch den Mozart-Variationen nahestehend. Als 1. Satz ein Moderato ed amabile (A dur $^3/_4$) voll schwärmerischer Innigkeit, darauf ein kurz gerafftes, von einem entzückenden Ländler als Zwischensatz unterbrochenes Vivace (h moll $^3/_4$), in dem Klarinette und Bratsche, begleitet vom Sordino-Pizzicato der übrigen Instrumente, heimlich-fröhliche Zwiesprache führen. Es folgt ein ausdruckstiefes, alles Erdenleid himmlisch verklärendes Largo (Edur $^3/_4$), wie es nur Reger schreiben konnte, und als Schlußsatz (Poco allegretto) eine herrliche Variationenreihe über ein einfach-schlichtes, achttaktiges Thema von Mozartscher Anmut (A dur $^4/_8$), schließend mit einem Sostenuto — Più lento — Più Adagio, in dem sich die einzelnen Stimmen, aller Erdenschwere entrückt, wie überwunden nach allem Kampf und Leid hinabsenken zur ewigen Ruhe, — ein unsagbar friedvoller, ganz in Schönheit getauchter Ausklang des gewaltigen kämpfereichen Lebenswerkes des Meisters.

Der Entstehungszeit nach gehören dem letzten Winter nur noch an die „Drei Suiten für Bratsche allein“ (g moll, D dur, e moll; Prof. Dr. Walther, Prof. Sahla, Prof. Hösl gewidmet), die das unter der Opuszahl 131 herausgegebene Sammelwerk von Solostücken für Streichinstrumente als op. 131 d abschließen.



Karikatur Max Regers (von Oscar Garvens) mit eigenhändigem Glückwunsch des Komponisten.

(Op. 131a enthält die im März 1914 in Meran geschriebenen 6 Präludien und Fugen, op. 131b die „Drei Duos, Canons und Fugen" für die Violine allein, op. 131c „Drei Suiten für Violoncell allein"; erschienen bei Simrock.)

Kurz erwähnt seien noch die demnächst erst erscheinenden, aber bereits früher geschriebenen Werke, deren Stich sich lediglich durch die Zeitumstände verzögert hat. Bereits im Sommer 1914 entstand der „Hymnus der Liebe" aus Jacobowskis „Vom Geschlecht der Promethiden" für Bariton (Alt) und Orchester, op. 136 (Simrock), („Fritz und Gretel Stein zur Erinnerung an Meran 1914"), ein wundervoller, in leuchtende Orchesterfarben gekleideter Hymnus auf die alles beglückende Menschenliebe, mit dem in weitem melodischem Bogen gespannten herrlichen Schluß:

„Säh' ich vernichtet alle Gespenster des Staubes,
Säh' ich auf seligem Antlitz den ersten Schimmer erwachenden Weltenglücks
Und Elysium — siehe, ich stürbe so gern!"

Ebenfalls im Sommer 1914 entstand noch das als Gegenstück zu den einstimmigen „Geistlichen Liedern" op. 137 (Peters) gedachte op. 138 (Simrock): „Acht geistliche Gesänge" für gemischten Chor (1. „Der Mensch lebt und bestehet". 2. Morgengesang: „Du höchstes Licht". 3. Nachtlied: „Die Nacht ist kommen". 4. Unser lieben Frauen Traum. 5. Kreuzfahrerlied: „In Gottes Namen fahren wir". 6. Das Agnus Dei: „O Lamm Gottes". 7. Schlachtgesang: „Mit Gottes Hilf' sei unser Fahrt". 8. „Wir glauben an einen Gott".), deren Korrekturabzug, den der Meister zur letzten Durchsicht auf seine letzte Reise mitgenommen hatte, man im Sterbezimmer fand, die erste Seite aufgeschlagen mit dem Chor:

„Der Mensch lebt und bestehet nur eine kleine Zeit,
Und alle Welt vergehet mit ihrer Herrlichkeit."

Die Texte dieser Chöre, die als op. 138a die erste Reihe einer größeren Sammlung von a cappella-Chorliedern bilden sollten, sind ebenso wie op. 137 dem „Deutschen Psalter" (Ein Jahrtausend geistlicher Dichtung, ges. von W. Vesper) entnommen. Einfach Note gegen Note gesetzt, meist durchweg diatonisch gehalten, knüpfen diese vier- bis achtstimmigen Chorsätze an Traditionen des alten a cappella-Zeitalters an, an Gabrielische Technik erinnert die Faktur des einleitenden achtstimmigen Doppelchors: „Der Mensch lebt". Da die Chöre abgesehen von der Stimmenteilung gesangstechnisch keinerlei Schwierigkeiten bieten und nur ca. 30—57 Takte umfassen, werden sie besonders für Kirchenchöre wertvolles Material zum Gebrauch im Gottesdienste bieten.

Zwischen den großen Werken des Sommers 1915 entstanden op. 142a (Simrock): „Fünf neue Kinderlieder" („Für Bautz und Märtel Stein" — Regers Patenkinder). Wie dieses Opus sollte auch das folgende op. 143a: „Träume am Kamin" Heft I. „Zwölf kleine Klavierstücke" später fortgesetzt werden. — Es folgt op. 145: „Sieben Orgelstücke" (bei H. Oppenheimer, Hameln bereits erschienen): 1. Trauerode 2. Dankpsalm 3. Weihnachten 4. Passion 5. Ostern 6. Pfingsten. 7. Siegesfeier — kurze, technisch leichte Stimmungsbilder, die jeweils durch einen entsprechenden Choral gekrönt werden. — Die wertvollste Gabe des letzten Jahres stellt endlich op. 144 dar: Zwei Gesänge für gemischten Chor mit Orchester (Simrock).

a) Der Einsiedler (Eichendorff) für Bariton, 5stimmigen (2 Soprane) Chor mit Orchester (dem Bach-Verein Heidelberg und seinem Dirigenten Generalmusikdirektor Dr. Wolfrum zugeeignet).

b) Requiem (Hebbel) für Alt oder Bariton, gemischter Chor (4—8stimmig) und Orchester („dem Andenken der im großen Kriege gefallenen deutschen Helden").

Der verfügbare Raum gestattet mir leider nicht, auch nur andeutungsweise auf die wunderbaren Schönheiten dieser Gesänge einzugehen, die ihren Meister auf einsamer, weltabgewandter Höhe zeigen. Sie werden bald zum „eisernen Bestand" aller leistungsfähigen Chöre gehören und kaum auf einem Programme der zahlreich zu erwartenden Regergedächtnisfeiern fehlen (die Uraufführung findet durch den Bach-Verein zu Heidelberg am 9. Juli statt). Nur hinweisen möchte ich auf die ergreifende Stelle im „Einsiedler", wo bei den Worten: „Ein Schiffer nur noch wandermüd, singt übers Meer sein Abendlied" — im Orchester der Choral intoniert wird: „Nun ruhen alle Wälder", bei dem der Meister wohl auch die Erinnerung an den andern, dieser Melodie zugrunde liegenden Text — einer seiner Lieblingschoräle! — anklingen lassen wollte:

„O Welt ich muß dich lassen,
Ich fahr dahin mein Straßen
In's ewige Vaterland."

Das Hebbelsche Requiem („Seele vergiß sie nicht, Seele, vergiß nicht die Toten"), das Reger bereits früher für Männerchor komponierte (op. 83, No. 10), grüßt die Helden, die sich geopfert in dem gewaltigen Kampf für unsere höchsten Güter, an dem Reger, wie er schon in seiner „Vaterländischen Ouvertüre" op. 140 („Dem deutschen Heere") bekundete, so leidenschaftlichen inneren Anteil nahm. Auch sein Leben und rastloses Schaffen war Aufopferung und Kampf für deutsche Kunst und Art, und in diesem Sinne, können wir sagen, hat er dies Requiem auch für sich, den deutschesten der Geisteshelden unserer Zeit, geschrieben.

Ueberaus zahlreich sind die unveröffentlichten und demnächst erscheinenden **Bearbeitungen**, die uns Reger hinterlassen hat. Der Nimmermüde schrieb sie „zur Erholung", wie er sich ausdrückte, nach vollbrachter Tagesarbeit an den wenigen freien Abenden, die ihm der anstrengende Konzertwinter übrig ließ. Die wertvollste Ueberraschung seines Nachlasses bildet da die Bearbeitung (und zum Teil Neuschöpfung) seiner großen Beethoven-Variationen op. 86 für großes Orchester, die durch zahllose Aufführungen (für zwei Klaviere) in den letzten 11 Jahren im edelsten Sinne „populär" geworden sind. Ebenso liegt die bekannte Suite im alten Stil für Violine und Klavier op. 93 in einer Bearbeitung für Orchester vor. Beide Werke werden bei Bote & Bock erscheinen, ebenda 12 der bekanntesten Reger-Lieder in Bearbeitung für Violine und Klavier. Bereits im Stich befinden sich ferner die Instrumentierungen von 5 der schönsten Reger-Lieder aus früherer Zeit: 1. Fromm 2. Mein Traum. 3. Flieder. 4. Glückes genug. 5. Wiegenlied (op. 43 No. 5), (in der „Universaledition" erscheinend). — Von Bearbeitungen anderer Meister sind zu nennen: die Orchesterbegleitung zu 5 Schumann-Liedern: 1. Die beiden Grenadiere. 2. Mondnacht. 3. Schöne Wiege meiner Leiden. 4. Frühlingsnacht. 5. Widmung (bei Peters erscheinend); die Instrumentierung der „Feldeinsamkeit" von *Brahms*, von dem Reger bereits früher fünf Lieder mit Orchesterbegleitung bearbeitete (bei Simrock), und die bis auf die Bezeichnungen fertig gestellten Instrumentierungen der *Schubert-Lieder*: Erlkönig, drei Harfnergesänge, „Gruppe aus dem Tartarus", Prometheus, „Gretchen am Spinnrad", die zunächst nicht herausgegeben werden. Bei Simrock endlich wird erscheinen die Bearbeitung von „Fünf langsamen Sätzen aus Brahmsschen Symphonieen" für Klavier zu zwei Händen.

Mit der Ausdeutung und Bearbeitung Bachscher Werke hat sich Reger in den letzten Jahren immer intensiver beschäftigt und noch in den letzten Tagen vor seinem Tode widmete er seine „Mußestunden" dem Meister, dessen Kunst er innerlich am nächsten stand. Mögen „kritische" Musikphilologen mit seinen Bearbeitungsgrundsätzen nicht immer einverstanden sein, — für eine lebendige Bach-Pflege und -Propaganda bedeuten Regers nicht aus „historischem", wohl aber aus kongenialem, intuitivem künstlerischem Verständnis herausgeborenen Bach-Bearbeitungen mehr als



Max Regers letzter Besuch in Sondershausen im April 1916.
Von links nach rechts: Prof. Alb. Fischer, Max Reger, Prof. Corbach, dahinter Franz Ludwig.

Dutzende von „akademischen" Ausgaben. Dem großen Konzertsaal hat Reger im vergangenen Winter einen Strauß der schönsten Stücke aus Bachschen Partiten und Kloaviersuiten (den „englischen") zugänglich gemacht durch seine *Bach-Reger-Suite* für kleines Orchester (bei Peters erschienen), die fünf Suitensätze (1. Grave, Allegro; 2. Sarabande; 3. Courante; 4. Bourrée; 5. Gigue) in entzückend duftiger Instrumentierung darbietet. Ebenfalls fertig instrumentiert liegt vor das Cismoll-Präludium und Fuge aus dem 1. Teil des „Wohltemperierten Klaviers". Bei Breitkopf ist bereits erschienen die Bearbeitung des Bachschen Choralvorspiels: „O Mensch bewein dein Sünde groß" für Streichorchester. Zu den bei Breitkopf unlängst erschienenen für den praktischen Gebrauch genau bezeichneten Ausgaben der Orchestersuite Ddur (No. 3), der Suite hmoll, des Klavierkonzerts dmoll treten noch die Bearbeitungen des Konzerts amoll für Klavier, Flöte und Violine und der Orchestersuite Cdur, die im gleichen Verlag demnächst herauskommen. Im Nachlasse fanden sich noch die Bearbeitungen der 2. Ddur-Suite für Orchester und des Cdur-Konzertes für drei Klaviere.

Mit seinem Freunde Prof. Schmid-Lindner zusammen bearbeitete Reger endlich folgende Bachschen Klavierwerke: die Chromatische Fantasie und Fuge, die Fantasie in c moll, das Italienische Konzert, die 2- und 3-stimmigen Inventionen, Toccata und Fuge D dur, Toccata und Fuge g moll, Präludium und Fuge a moll, das Capriccio B dur und die französischen und englischen Suiten, die alle in Bälde im Verlag Schott erscheinen. Die für die Firma Peters geplante Neubearbeitung des „Wohltemperierten Klaviers", die Reger bis August dieses Jahres vollenden wollte, ist leider nicht über die ersten Anfänge hinausgekommen: Nur die beiden ersten Präludien und Fugen sind noch von ihm bezeichnet worden.

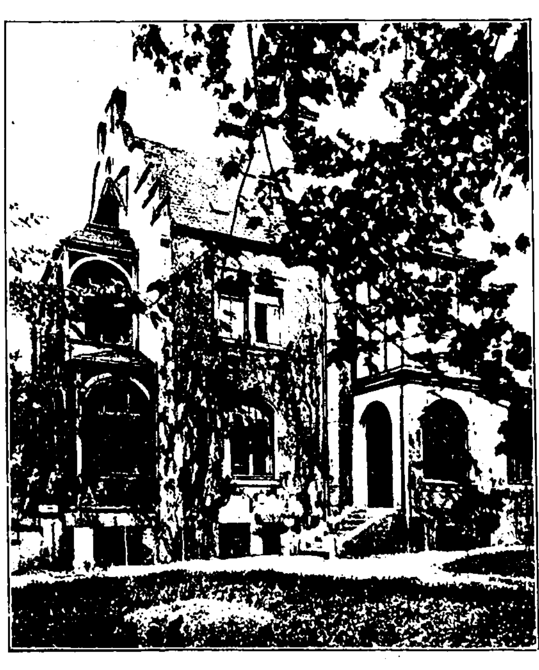
In der Vollkraft seines Schaffens, in der reifen Erntezeit seines arbeitsreichen Lebens mußte Max Reger scheiden, und große Pläne sind mit ihm zu Grabe getragen: Eine große Klaviersonate wollte er demnächst schreiben, ein Violinkonzert („mit ganz durchsichtigem Mozartschen Orchester"), eine Ouvertüre „Im Frühling"; seit Jahren beschäftigte er sich mit dem Gedanken an ein Tedeum, ein „Vaterunser" für Chor, Soli und Orchester, eine große Messe, und auch seine erste Symphonie war nicht allzufern („Kommt schon!" pflegte er zu sagen, wenn man ihn darnach frug). Hätte ihm das Schicksal nur noch einen Arbeitssommer vergönnt, wir wären sicherlich um manches Meisterwerk reicher. Doch wir wollen nicht hadern mit dem Geschick. So unendlich groß und mannigfaltig ist das Lebenswerk, das uns der Meister in königlicher Freigebigkeit und Fülle geschenkt hat, daß Generationen davon zehren werden. Ehren wir sein Andenken in treuer Pflege seines großen Erbes.

Max Regers Orgelwerke.

Von HERMANN KELLER (Stuttgart).

Reger ist von uns gegangen und hat uns ein Lebenswerk hinterlassen, das in mehr als einer Beziehung an Schubert erinnert, in der ungewöhnlich großen Zahl der Werke auf fast allen Gebieten der Musik ebenso, wie in der großen Ungleichheit ihres Wertes, und darin, daß der unerbittliche Tod einer Entwickelung ein Ende setzte, ehe sie ihr Ziel erreicht hatte. So ist trotz der über 145 Werke Regers musikalisches Schaffen uns Nachlebenden problematisch, denn das Letzte, Höchste, Reifste, was wir von ihm erwarten durften, hat er uns nicht mehr sagen können, und wir müssen uns über die „schöneren Hoffnungen" am „reichen Besitz" trösten. Reich, ja verwirrend in ihrem Reichtum, ist die musikalische Hinterlassenschaft des Meisters, und wir müssen, um uns in ihr zurechtzufinden, als Ausgangspunkt die Gattung nehmen, die sein eigenstes Gebiet gewesen ist, von der aus er erst von den anderen Gebieten der Tonkunst Besitz ergriffen hat: die Orgelmusik.

Es ist ein oft benützter Ausdruck, daß Reger in seinem Stil auf Bach zurückgehe; er ist aber schlecht, denn man kann nicht am großen Rad der Musikgeschichte rückwärts drehen, um 150 oder 200 Jahre weiter hinten wieder anzufangen, und in Wirklichkeit hat auch kaum jemand dergleichen je versucht — man müßte vielleicht besser sagen, daß Reger sich des Ausdrucks der Linie bedient, wie ihn ihm der kontrapunktische Stil mit seiner obligaten Stimmführung und seinen unerschöpflich mannigfaltigen Formen — Fuge, Chaconne, Choralfiguration usw. — darbot. Zum Ausdruck dieses Stils ist die Orgel mit ihrer Stetigkeit des Tons, ihrer Fähigkeit, verdeckte Stimmen beliebig hervortreten zu lassen, das ideale Instrument. Aber es kommen bei Reger noch andere Momente ausschlaggebend hinzu: seine Vorliebe für Häufung aller Ausdrucksmittel, sowohl dynamisch, zehnstimmige Fortissimoakkorde im Wechsel mit dem zartesten Pianissimo, wie harmonisch in der Verbindung weit entlegener Akkorde durch chromatische Verwandtschaft der einzelnen Stimmen, weisen ebenfalls auf die Orgel als geeignetstes Instrument. Aber all das würde nicht zur Erklärung der geradezu fabelhaften Bedeutung Regers für die Orgelmusik genügen, wenn nicht — so, wie man behauptet, daß in der Geschichte die großen Männer immer gerade im rechten Augenblick kommen — Regers Entwickelung als Komponist zusammengefallen wäre mit einem geradezu beispiellosen Aufschwung des Orgelbaus, der es fertig brachte, in weniger als zwanzig Jahren aus der alten, durch ihre Unbeholfenheit ehrwürdigen Orgel ein Instrument zu machen, das sich zu jenem verhält, wie ein Auto zu einer Postkutsche. Trotzdem ich anzunehmen geneigt bin, daß nur die allerwenigsten meiner Leser einen deutlicheren Begriff von einer Orgel, geschweige von einer „modernen" Orgel haben, muß ich es mir im Rahmen dieser Ausführungen doch versagen, auf eine nähere Erklärung einzugehen, die ich später einmal nachzuholen hoffe, sondern mich auf eine kurze Gegenüberstellung der Hauptfortschritte heutigen Orgelstiles gegenüber dem, wie ihn z. B. noch Rheinberger vertritt, beschränken. Bei der alten Orgel sind sowohl Spieler wie Komponist in der Beweglichkeit sehr beschränkt: der Anschlag der Tasten ist um so schwerer, je mehr Stimmen gezogen sind, und da diese Stimmen (Register) meist links und rechts vom Spieler gezogen werden müssen, so braucht er in der Regel zur Veränderung der Klangstärke und -farbe einen oder zwei Gehilfen. Natürlich beschränkt man daher diese Hilfsdienste tunlichst auf wichtige Einschnitte und spielt im übrigen große Strecken in derselben Registrierung; um trotzdem abwechseln zu können, hat man zwei oder drei Klaviaturen (Manuale) übereinander zur Verfügung, auf die die Register verteilt sind; daß man außerdem den Baß mit den Füßen zu spielen hat, der aber den Händen an Beweglichkeit nichts nachgeben darf, ist vielleicht nicht überflüssig zu bemerken. Die moderne Orgel hat leichten Tastenanschlag, auch im höchsten Fortissimo, da die Uebertragung von Taste zu Pfeife durch Luftdruck (pneumatisch) oder elektromagnetisch geht; die Verwendbarkeit der Register selbst durch den Spieler während des Spieles wird durch mannigfache Einrichtungen (feste und freie Kombinationen) erleichtert, deren brauchbarste und beliebteste das Registerrad, die „Walze" ist: eine Vorrichtung, durch Fußtritt allmählich alle Stimmen der Orgel, von der schwächsten bis zur stärksten, eintreten zu lassen, also ein unbeschränktes crescendo und diminuendo. Rechnet man dazu die immer häufigere Verwendung des sogen. Jalousieschwellers, d. h. einer „Jalousie", hinter der ein Teil der Orgel steht, und die vom Spieler geöffnet und geschlossen werden kann, so daß dadurch der Eindruck eines An- oder Abschwellens des Tones erreicht wird, der in Wirklichkeit ja der Orgel versagt ist — ferner die immer stärkere Verwendung orchestral intonierter Stimmen, so wird man die Revolution



Max Regers Wohnhaus in Jena.
Hofphotograph E. Hoenisch, Leipzig.

verstehen, die sich im Orgelwesen vollzogen hat. Aus dem starren, „königlichen", oft genug aber rohen und ungefügen Instrumente wurde ein unbegrenzt modulationsfähiges, orchestrales, ebenso geeignet, die differenziertesten Stimmungen auszudrücken, wie majestätische Größe, ohne die wir uns nun einmal eine Orgel nicht denken können. Man „schlägt" nicht mehr Orgel, sondern es bedarf des subtilsten Fingerspieles, um durch kleine Dehnungen (Agogik), durch alle Schattierungen von legato, halblegato, staccato zu wirken. Man spielt nicht mehr mit zwei registrierenden Gehilfen, sondern regiert allein den bei höchster Kompliziertheit doch eleganten Apparat.

Diesem neuen Instrument ersteht in Max Reger der erste große Komponist, in Regers treuestem Freund Karl Straube der erste große Spieler. Alles das ging so schnell, daß die gute alte Zeit einfach über den Haufen gerannt wurde.

Zunächst bestürzte die enorme Schwierigkeit der Regerschen Orgelkompositionen — sie überstieg jeden Maßstab, den man gehabt hatte. Als schwer galt eine Sonate von Rheinberger, und natürlich Bach. Aber was für ein Bach! Es muß in der Tat schlimm ausgesehen haben um das Bach-Spiel der fünfziger bis achtziger Jahre (natürlich mit rühmlichen Ausnahmen). Aber zu einer Zeit, da das Klavier durch Liszt, das Orchester durch Wagner sich in ihren Ausdrucksmöglichkeiten übertroffen hatten, glaubte man auf der Orgel Bach am ehesten durch eine vollkommene Abwesenheit von allem, was nach Gefühl oder Ausdruck aussehen mochte, zu ehren. Es mußten sich öffentlich Stimmen erheben, um dagegen aufzutreten, daß Bachsche Präludien und Fugen von Anfang bis Ende in derselben schreienden Registrierung gespielt wurden. Da hörte man nun von Straube nicht nur die angeblich unspielbaren Orgelsachen Regers, sondern auch einen Bach, der ganz anders klang, als man gewohnt war. Man verwunderte sich baß, daß man Fugen auch piano spielen, sogar endigen könne (man bedenke: Fugen! piano!!), und daß dieser Bach neben der seither gepredigten unnahbaren Größe offenbar auch anderen Regungen menschlichen Gefühles einen Ausdruck verliehen habe — und was für einen Ausdruck! kurz, diese „neue Richtung" wurde das eigentlich bewegende Moment in der heutigen Bach-Renaissance. Heute ist das, was vor zwanzig Jahren als unerhört revolutionär Stürme von Widerspruch und Begeisterung entfesselte, schon so Allgemeingut geworden, daß bereits gegen das Uebertreiben des „espressivos" bei Bach eine Reaktion sich einstellt; das darf uns nicht die ausschlaggebende Wichtigkeit von Regers und Straubes neuem Bach-Stil unterschätzen lassen. Aber zugleich mit diesem Streit um Bach war der um die Orgelmusik Regers nicht minder heftig entbrannt. Sandten auch große und berühmte Verlagshandlungen dem jungen Komponisten seine Manuskripte uneröffnet wieder zurück, so gelang es diesem doch, mit einer beispiellosen Zähigkeit und Hartnäckigkeit sich durchzusetzen. Dafür spricht die Liste der Verleger, die Reger gehabt hat, eine beredte Sprache: Augener, Aibl, Lauterbach und Kuhn, Peters, Simrock, Bote & Bock, um nur die wichtigsten zu nennen. Und als der Weseler Organist Karl Straube 1902 an die Thomaskirche zu Leipzig berufen wurde, da war für Reger der Sieg zwar noch nicht in der Oeffentlichkeit, aber in der Fachwelt, schon gewonnen. —



Max Reger auf dem Totenbette.
Hofphotograph E. Hoenisch, Leipzig.

Heute schon über den Bestand von Regers Lebenswerk dekretieren zu wollen, würde nicht angehen, das müssen die nächsten fünfzig Jahre lehren — aber daß Reger als der erste große Orgelkomponist seit Bach fortleben wird, das kann man mit aller Bestimmtheit aussprechen. Zwar haben Liszt, Reubke u. a. in Deutschland, César Franck in Frankreich neue Bahnen gezeigt, aber erst mit der Emanzipation des Instruments konnte sich der Stil durchringen, den dann Reger sofort bis an die letzten Ausdrucksmöglichkeiten geführt hat. Nach dem Absturz, der nach Bachs Tod die deutsche Orgelmusik von ihrer erhabenen Höhe in eine kümmerlich bewachsene Tiefebene führt — reizlose Gemüsebeete, unterbrochen von Mendelssohnschen Blumenrabatten —, kommen wir bei Reger zum ersten Male wieder in eine Höhe, von der aus wir nach jenen fernen Gebirgen schauen mögen.

Reger hat (und auch darin gleicht er Schubert) seinen Stil durch unablässiges Komponieren aus sich selbst entwickelt. Der spätere Reger hat nur noch vom jungen Reger gelernt, und auf was für Grundlagen der junge Reger gebaut hat, ist nicht ohne weiteres durch die Kompliziertheit schon seiner ersten Werke zu erkennen; hat man sie aber gefunden, dann wird die landläufige Ansicht von Reger als einem Revolutionär hinfällig. Harmonisch gibt Reger lediglich die letzten Konsequenzen von Riemanns System, das alle Akkorde (auch alle dissonierende) nur nach ihrer Stellung innerhalb der Tonika wertet, Regers Melodik ist in ihrer starken Chromatik das Ergebnis dieser Harmonik, und in den Formen hat er sich auf allen musikalischen Gebieten an das Ueberlieferte eng angeschlossen. Doch ist in der Orgelmusik eine Form so sehr Regers Hauptdomäne geworden, daß wir ihn davon wenn nicht als „Erfinder" doch als Schöpfer bezeichnen dürfen: die Fantasie in größtem Stil, wie sie vor Reger niemand geschrieben hat (denn Bachs Fantasien haben mehr oder weniger doch strengere Präludienform), und ganz besonders die Choralfantasie. Ueber sieben Choräle hat Reger große Fantasien geschrieben, in denen er alle Verse durchkomponiert und mit nicht zu überbietender Meisterschaft die Ausdrucksmöglichkeiten der modernen Orgel zur poetisch-musikalischen Ausdeutung der Stimmung dienstbar gemacht hat. Den Beschluß macht gewöhnlich eine Fuge, zu der dann später in glanzvoller Steigerung die Choralmelodie tritt. Diese Choralfantasien bedeuten für mich den Gipfelpunkt von Regers Schaffen überhaupt, und es tut wenig, daß vor Reger Heinrich Reimann[1] eine solche Choralfantasie geschrieben hat, mit der die Regerschen formal erstaunliche Aehnlichkeit haben — aber in der Kunst gibt es keinen Gebrauchsmusterschutz, und bei aller Hochachtung vor Reimanns bedeutendem Können trennt ihn vom Erfindungsgenie Regers doch eine weite Kluft. — Nach den Choralfantasien möchte in erster Linie die große Fantasie und Fuge über B-A-C-H zu nennen sein; weitere große Fantasienwerke: die „symphonische Fantasie und Fuge" und die „Variationen über ein eigenes Thema", op. 73, sind derartig überkompliziert, daß sie in ihrer Struktur auch einer hochgebildeten Hörerschaft bislang noch unverständlich bleiben. Ihnen am nächsten stehen die beiden Sonaten — Sonaten nur der Dreisätzigkeit nach, im Aufbau der einzelnen Sätze entweder auch Fantasien, oder Fugen, Passacaglien. Neben diesen großen, technisch sehr schwierigen Werken steht eine große Anzahl kleiner, zum Teil nur mittelschwerer, unter denen manches köstliche Kabinettstück sich findet, wie das Kyrie und Benedictus aus op. 59, oder die Canzone in op. 65, aber im ganzen stehen diese Stücke an Bedeutung sehr erheblich hinter den Werken großen Stiles zurück.

Ich glaube, meinen Kollegen einen Dienst zu erweisen,

[1] Ich verdanke diese Mitteilung der Freundlichkeit von Herrn Prof. H. Lang.

wenn ich hier eine kurze chronologische Uebersicht über Regers Orgelschaffen folgen lasse:

Als erste Veröffentlichungen für Orgel erschienen kleine Stücke, op. 7, und eine Suite in e moll, op. 16, bei Augener (jetzt Schott, Mainz), die — wie überhaupt der Reger unter op. 20 — für uns belanglos sind.

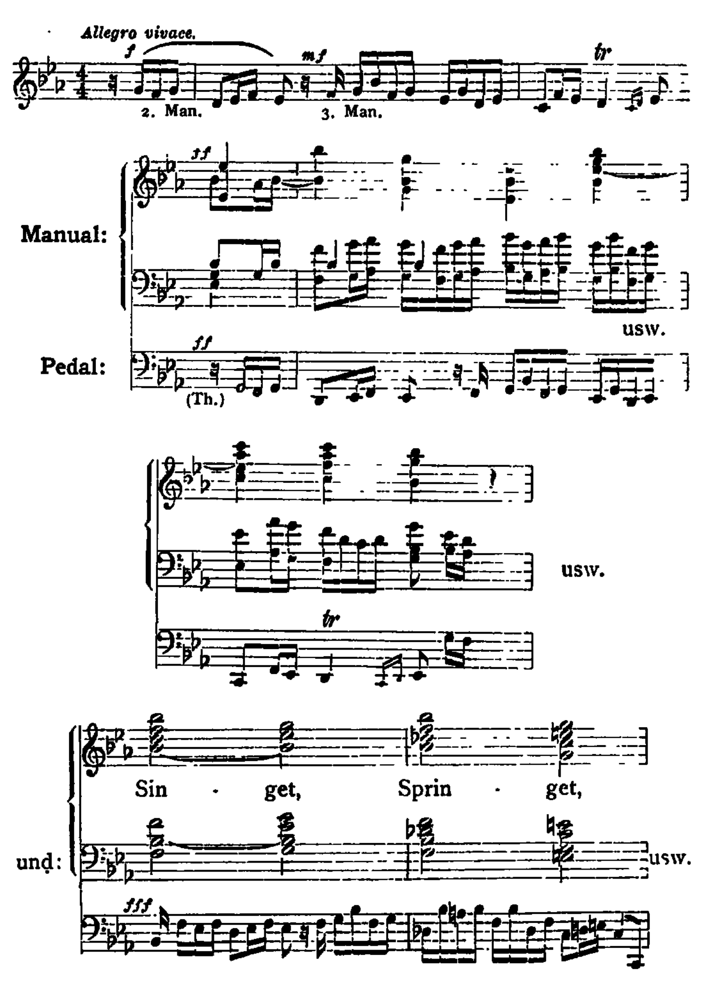
Aber die nächsten beiden op. 27 und 29 (bei Forberg, Leipzig) zeigen schon die Klaue des Löwen: eine (dem jungen Richard Strauß gewidmete!) Fantasie und Fuge c moll, die in der Fantasie schon ganz den späteren typischen Orgelstil Regers zeigt: improvisatorische Zweiunddreißigstel-Läufe, breit gelagerte Akkordmassen, kleine, geheimnisvolle Zwischensätzchen im *pp*, eine raffinierte Ausnützung der drei Manuale, die nur der Spieler selbst zu ermessen vermag, und Anwendung aller nur möglichen Verdoppelungen in Händen und Füßen im *f*. Die Fuge ist noch „konservativ" und vermag nicht durchweg zu interessieren. Noch bedeutender für Regers Entwickelung ist op. 27: die verhältnismäßig viel gespielte Fantasie über „Ein' feste Burg". Damit hat Reger eigentlich seinen Ruf als Orgelkomponist begründet. Da so ziemlich jeder Organist den Lutherchoral „bearbeitet" hatte, so hatte man Vergleichsmaterial genug, um über die rücksichtslose Kühnheit von Regers Illustration zu erschrecken, oder sich zu freuen — je nachdem. Im ersten Vers liegt der Choral (D dur) in der Mittelstimme, von oben und unten von Sechzehntelfiguren im *ff* umbrandet und durch Einsätze des Chorals Org. Pleno in B dur unterbrochen:



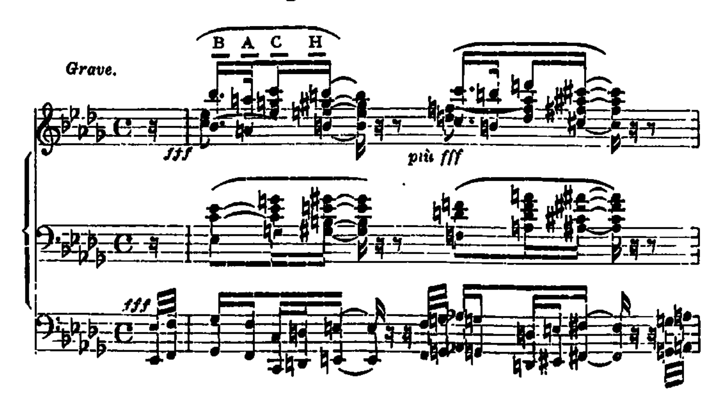
Noch drastischer schildert der dritte Vers die „Welt voll Teufel"; als cantus firmus im eigentlichsten Sinne behauptet sich der Choral im Pedal (Doppelpedal!), während im Manual alle Höllengeister losgelassen scheinen:



Nun tritt Reger in Verbindung mit dem Aiblschen Verlag in München (der später von der Wiener Universaledition aufgekauft wurde, und in dem bekanntlich auch eine ganze Reihe Werke des jüngeren Strauß erschienen sind) und damit in eine Epoche früher Meisterschaft, die er auf der Orgel mit den op. 40 und 52 erreicht (im Klavier erst mit den Bach-Variationen, op. 81, im Orchester und in der Kammermusik noch später). Marksteine auf dem Wege dahin sind die Choralfantasie, op. 30, „Freu' dich sehr, o meine Seele", eines der innigsten und empfindungstiefsten Werke Regers, und die erste Sonate fis moll, op. 33, als Ganzes von geringerer Bedeutung; dann aber ist ein erster Gipfel erklommen mit der herrlichen Fantasie und Fuge op. 40, No. 1, über „Wie schön leucht't uns der Morgenstern", der ich mindestens hundert Jahre Unsterblichkeit geben möchte, und die für mich das Schönste bedeutet, was die Orgelliteratur seit Bach besitzt! Wie Reger nach einer Nacht und Grauen schildernden es moll-Einleitung den Choral im *pp* einführt, wie er den Bilderreichtum des Nicolaischen Textes ins Musikalische überträgt, das hier anzuführen würde zu weit führen; nur die meisterhafte Verbindung des Fugenthemas mit dem Choral im Schlußvers will ich anführen:

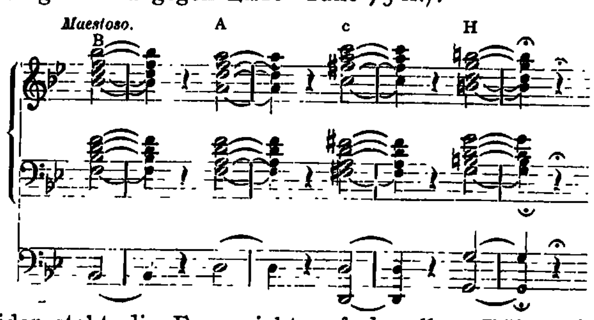


Nicht ganz auf dieser Höhe steht op. 40, No. 2: Fantasie über „Straf' mich nicht in deinem Zorn", dagegen erhebt sich das nächste Orgelopus wieder zu Riesengröße: die berühmte Fantasie und Fuge über B-A-C-H, op. 46. Diese vier Noten, die immer wieder die Komponisten in ihren Bann gezogen haben! Man denke an Schumann, Liszt! Stärker aber hat keiner das magische Quadrat zu bannen vermocht als Reger, der in der Fantasie das „Symbol" zu unerhörten Kombinationen verbindet; man sehe z. B. den riesenhaften Anfang:

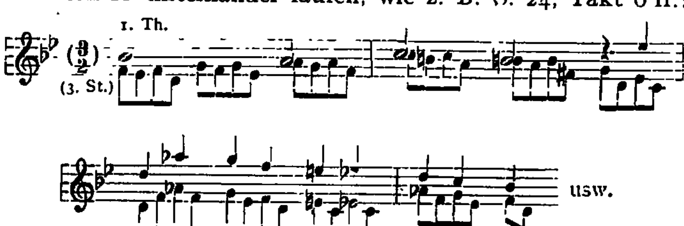




und vergleiche dagegen Liszt Takt 73 ff.):



Leider steht die Fuge nicht auf derselben Höhe; sie ist in einer einzigen großen Steigerung von Stärke und Zeitmaß angelegt, die nur äußerlich wirkt; dazu kommt, daß Reger, so streng er gegen sich und seine Schüler im Verbot reiner Quinten- und Oktavenparallelen war, ebenso tolerant war im Durchlassen sogen. Akzentoktaven, und daher in der Vereinigung der beiden Themen der Fuge mehrfach zwei Stimmen so miteinander laufen, wie z. B. S. 24, Takt 6 ff.:



Als Intermezzo in Regers Schaffen kann op. 47: sechs Trios gelten; ihnen folgt aber gleich sein größtes Orgelopus, die drei Choralfantasien, op. 52, über „Alle Menschen müssen sterben", „Wachet auf, ruft uns die Stimme" und „Halleluja, Gott zu loben" (alles bei Aibl, bezw. Univ.-Ed.). Sie übertreffen das jüngere op. 40 noch in ihren Ausdrucksmitteln, namentlich die zweite ist eines der berühmtesten Orgelwerke Regers geworden. Die Ueberschwenglichkeit des Nicolaischen Kirchenliedes lag Reger ganz besonders; er schwelgt in der Ausmalung der religiösen Ekstase. Ich setze den Schluß der Einleitung und die ersten Takte des ersten Verses her:





Und den Anfang der 3. Strophe:



Es folgen op. 56 und 57 (Aibl): fünf kleinere Präludien und Fugen (in zwei Heften) und die erwähnte große „symphonische Fantasie und Fuge", zu der Reger Dantes Divina commedia die Anregung gegeben haben soll; op. 59 (Peters), zehn meist dankbare kleine Stimmungsbilder in zwei Heften, darunter das in verklärte Schönheit getauchte Benedictus:

(Adagio.)

usw.

Bei Leuckart erscheinen als op. 60 die zweite hochbedeutende Sonate d moll und op. 63, drei Hefte „Monologe" betitelter, meist schwierigerer Stücke, unter denen die „Introduktion und Passacaglia" [1] f moll als eines der schönsten und wirkungsvollsten Variationenwerke Regers gelten darf.

Als op. 65 erschienen wieder bei Peters zwei Hefte kleinerer Stücke, als op. 67 (Lauterbach & Kuhn, seit 1908 in den

[1] Passacaglia heißt ein Variationenwerk, das sich über ein achttaktiges Thema als Baß aufbaut; zu diesem stets gleichbleibenden Baß immer neue Oberstimmen hinzuzuerfinden, und die einzelnen Variationen zu einheitlicher Steigerung zu verbinden — darin beruht die künstlerische Wirkung dieser Form.

Besitz von Bote & Bock in Berlin übergegangen) drei Hefte Choralvorspiele mittlerer Schwierigkeit zu den gebräuchlichsten evangelischen Chorälen, denjenigen sehr zu empfehlen, denen die großen Choralfantasien zu schwer sind. Sie geben einen neuen Beweis von Regers müheloser Beherrschung kontrapunktischer Formen, sind aber leider nicht das, was wir im protestantischen Gottesdienst so dringend brauchten und trotz unzähliger „Choralvorspiele" so wenig haben: nämlich wirkliche Vorspiele, wie man sie zu Beginn des Gottesdienstes verwenden könnte. (Das sind ja auch die Bachschen nicht, und man täte daher vielleicht besser, diese irreführende Bezeichnung ganz aufzugeben.)

Op. 69 sind wieder kleine Stücke, op. 73 die bereits erwähnten, enorm schwierigen Variationen über ein Originalthema (beides Lauterbach & Kuhn) — und damit schließt für Reger die Epoche, in der ihm die Orgel das Hauptinstrument gewesen ist. Er wendet sich nun mit Nachdruck dem Klavier, der Kammermusik, dem Orchester zu, und für Orgel fallen nur noch kleinere Arbeiten ab: einige Choralvorspiele, op. 79 b (Langensalza, Beyer), zwei Hefte Stücke, op. 80 (Peters), vier Präludien und Fugen, op. 85 (ebenda), eine Suite g moll, op. 92 (Forberg), und dann nach auffallend langer Pause zur Einweihung der neuen Riesenorgel in der Breslauer Festhalle (1913 durch Straube) eine Introduktion, Passacaglia und Fuge, op. 127 in e moll, für die ich mich ebensowenig erwärmen kann, wie für die Stücke op. 129 (beides bei Bote & Bock). Fast scheint es, als hätte sich Reger für sein altes Lieblingsinstrument ausgeschrieben, da bringen ihm die Meininger Jahre als Frucht Abklärung und Vereinfachung, und zugleich seelische Vertiefung; dafür zeugen seine letzten Orgelwerke: dreißig kleine Choralvorspiele (op. 135 a), die oft nicht mehr als eine bescheidene Umkleidung des Chorals geben, und als op. 145 (bei Oppenheimer, Hameln) sieben Stücke, „Trauerode", „Dankpsalm", „Weihnachten", „Passion", „Ostern", „Pfingsten" und „Siegesfeier" überschrieben, alle darin gleich, daß sie mit einem Choral ausklingen, der vorher durch eine stimmungstiefe Fantasie vorbereitet wird. Dieses Opus möchte ich allen Orgelspielern dringend empfehlen; es zeigt am deutlichsten die Bahn, die Reger weiter beschritten hätte, und was hätten wir da noch von ihm erwarten dürfen! Man vergleiche den Anfang der „Passion" mit Regers früherem Orgelstil:



Als op. 135 b soll in diesen Tagen bei Simrock als letztes Orgelwerk, eine Fantasie und Fuge d moll erscheinen. Sie ist „Meister Richard Strauß in besonderer Verehrung gewidmet" und im alten zyklopischen Phantasienstil Regers aufgebaut.

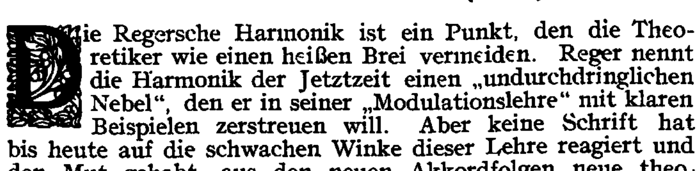
Der Vollständigkeit halber seien noch einige Werke ohne Opuszahl erwähnt: die dankbare und nicht schwere Passacaglia d moll (Breitkopf & Härtel) — ursprünglich für ein Orgelalbum komponiert, in dem sie sich unter all der braven Organistenmusik ganz verboten ausnimmt —, eine Verarbeitung von „Heil dir, im Siegerkranz" (Univers.-Ed.), ein gis moll-Präludium und Fuge (Junne) u. a. m. Wichtiger sind die vortrefflichen Uebertragungen Regers: fünf Hefte „Ausgewählte Klavierwerke von Bach für Orgel" (Univers.-Ed.), die zugleich die beste Einführung in Regers Bach-Stil geben können, ferner eine Orgelbegleitung zu vierzehn geistlichen Liedern Hugo Wolfs (Peters), und eine zu Unterrichtszwecken verfertigte Ausarbeitung der Bachschen zweistimmigen Inventionen zu dreistimmigen Sätzen.

Alle diese Schätze nun für die Oeffentlichkeit zu heben, durch mehr als nur einmaligen Vortrag der Hauptwerke, das muß die nächste Pflicht unserer Organisten sein. Leider gibt es ja in der Orgelmusik keine erleichternden Hilfsmittel, wie es Klavierauszüge und kleine Partituren für die symphonische Musik bedeuten, und der Musikfreund ist lediglich aufs Hören angewiesen. Bedenkt man noch, wie selten alle drei Bedingungen erfüllt sind, um aus diesem Hören Genuß und Belehrung zu schöpfen: ein guter Spieler, der den Schwierigkeiten Regerscher Musik technisch und geistig gewachsen ist, eine gute Orgel, die erlaubt, auch im Forte noch klar polyphon zu spielen, und eine gute Akustik, die ermöglicht, das klar Vorgetragene auch klar zu hören, dann versteht man, warum auch für viele gebildete Musikfreunde Orgelmusik, und zumal moderne, noch böhmische Dörfer sind. Ich möchte daher gerade für den Vortrag Regerscher Orgelwerke einige Hinweise geben, die darum vielleicht nicht überflüssig sind, weil manche der dynamischen und Tempovorschriften Regers, wörtlich genommen, leicht mißverstanden werden. Vor allem fasse man die Vorschriften über Stärke sehr relativ auf: ein einfaches Forte, zumal auf einem Nebenmanual, hat noch gar nichts zu bedeuten und ist oft schon durch ein paar mittlere 8'-Stimmen zu befriedigen. Ebenso sind viele langausgesponnene crescendi und diminuendi auch auf ganz großen Orgeln kaum ausführbar und nur „innerlich" zu verstehen: als Zeichen für die Steigerung (oder das Nachlassen), das die Musik an dieser Stelle von selbst ausdrückt. Auch beim *ff* wird man, der Deutlichkeit halber, gemischte Stimmen meist noch weglassen, zumal da die wirklichen Höhepunkte stets deutlich durch *fff* oder Org. Pl. (volle Orgel) bezeichnet sind. Ein Grave, oder gar Grave assai kann man bei Reger, namentlich bei Einleitungen, gar nicht breit genug nehmen, oft so, daß das Sechzehntel Zählzeit wird! Entsprechend sind auch alle Allegro-Angaben mit Einschränkung zu verstehen[1]: der Eindruck der Lebhaftigkeit entsteht fast immer durch die Beweglichkeit der Figuren von selbst, und der Spieler hat sie lediglich klar und ruhig herauszubringen. Reger gibt überhaupt mit der Unzahl seiner Vorschriften viel mehr Illustrationen zum Charakter seiner Musik (ja sogar vielleicht zur Charakterisierung des Notenbildes!) als Anweisungen, die genau befolgt werden müßten.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Orgel als das jüngste aller Konzertinstrumente die Zukunft für sich hat; die unaufhaltsame Entwickelung nach oben, die vor zwanzig Jahren eingesetzt hat, ist noch lange nicht abgeschlossen und wird sich später auch in einer beherrschenden Stellung dem Ausland gegenüber zeigen, dem wir gegenwärtig so weit voraus sind, daß von einer Wechselwirkung gar nicht gesprochen werden kann! In Frankreich sind Regers Orgelwerke in der Tat noch unspielbar, und was sich England, Italien (außer dem halbdeutschen Bossi) und gar Amerika in Orgelmusik leisten, das sei mit erbarmungsvollem Schweigen bedeckt. So wollen wir nicht nur als Musiker, sondern auch als Deutsche auf unsern Reger stolz sein: als starken Kämpfer für Deutschlands musikalische Vormachtstellung wollen wir ihn verehren!

Reger und die Tonalität.

Von LUDWIG RIEMANN (Essen).



Die Regersche Harmonik ist ein Punkt, den die Theoretiker wie einen heißen Brei vermeiden. Reger nennt die Harmonik der Jetztzeit einen „undurchdringlichen Nebel", den er in seiner „Modulationslehre" mit klaren Beispielen zerstreuen will. Aber keine Schrift hat bis heute auf die schwachen Winke dieser Lehre reagiert und den Mut gehabt, aus den neuen Akkordfolgen neue theoretische Gesetze zu formulieren[2]. Ich gebe zu, daß die schwierigen Akkordgebilde, die einer Zerlegung spotten, wie unbehauene Steine die Wegbahn des Verständnisses hemmen. Aber sollten sich wirklich keine Bauleute finden, die diese Steine für ein wohlgeformtes theoretisches Gebäude zurechthauen?

Mir ist, als ob wir die Wurzeln unserer veralteten Ansichten über die Gesetze der Harmonielehre und Akkordanalyse nicht auszureißen vermöchten, um aus dem Boden, den uns musikalische Genies vorbereiten, neue Harmonietheorien erstehen zu lassen.

Betreten wir einmal den historischen Boden der harmonischen Funktionen. Als die Kunstmusik fünf Jahrhunderte unter der Hierarchie der Kirchentöne geseufzt hatte, erstanden, getrieben aus den Säften der Volksmusik und aus den refor-

[1] Man lasse sich namentlich durch Regers metrononische Angaben nicht irreführen: sie sind nie maßgebend!

[2] Am weitesten vorgedrungen sind meines Wissens Thuille-Louis und Schreyer in ihren theoretischen Schriften; Versuche, wie Schönberg sie anstellt, haben wenig pädagogischen Gewinn.

mierenden Lehren eines Zarlino, Rameau, Mattheson u. a., die Blüten des Moll- und Durgeschlechts. Begierig griff die selbständig werdende profane Kunst nach diesen Blüten, um sie sich bis zur heutigen Stunde ganz zu eigen zu machen. Die aus Organum, Diskantus und Fauxbourdon keimenden harmonischen Ansätze konnten wegen der homophon-melodischen Herrschaft und der gefesselten Terzen zunächst nicht zur Entfaltung kommen. Die Bizarrerien der Niederländischen Schulen, die Abhängigkeit der Instrumentalkunst von der vokalen Musik in bezug auf Stimmführung verhinderten fernerhin das Wachstum der Harmoniegestalten. Spaßhaft anzusehen sind die krampfhaften Versuche, die Akkorde hineinzupressen in die Vorherrschaft der Kirchentöne. Um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert gelang es den Akkorden, sich mit dem Dur- und Mollgeschlecht einig zu fühlen. Der Hinderungsgrund in der Weiterentwickelung lag in dem Mangel einer ausgeglichenen Stimmung der Tasteninstrumente. Zwar nahm die Chromatik eines Palestrina und der venezianischen Schule Anläufe, in der Vokalmusik die Herrschaft der Akkorde auszudehnen. Die Vorliebe für die Stimmführung hielt jedoch die Keime des Wachstums der senkrechten Akkordanschauung trotz der Monodie und des Generalbasses bis zum letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zurück.

Die musikalischen Gestirne eilten allerdings mit ihrem intuitiven Erfassen der fortschrittlichen Akkordfolgen und -anschauungen ihrer Zeit voraus. Wie heute bei Reger, finden wir zu allen Zeiten einen Vorsprung des schaffenden Künstlers vor der Theorie. Die Logik der Harmonik eines Sebastian Bach, die uns heute noch zu denken gibt, vermochte der nachhinkenden Theorie nicht auf die Beine zu helfen. Selbst der „Generalbaßspieler", dem doch die Aufgabe zufiel, Melodien nach einer Bezifferung mit Akkorden zu begleiten, hielt es unter seiner Würde, mit Harmonien ohne Gegenmelodien und verzierendes Beiwerk aufzuwarten.

Es würde zu weit führen, die merkwürdigen Abarten der Harmoniebewegungen an dieser Stelle zu schildern, und wir begnügen uns deshalb mit folgenden Merkstellen. (Siehe Näheres in Hugo Riemanns Geschichte der Musiktheorie, S. 454 ff.)

Die Initiative für die neue Behandlung der Harmonielehre als einer Lehre von der Bedeutung der Harmonien für die Logik des Tonsatzes ergreift Rameau. Er faßt zuerst eine harmonische Zentrale, auf die sich alle Töne und Akkorde eines Tonstückes beziehen. Die Aufstellung der Begriffe Tonika, Dominante, Subdominante beginnt Wurzeln zu schlagen. Der Gedanke, daß jede Melodie aus einer zugrunde liegenden Harmonie hervorgeht, gewinnt an Boden. Die Einsicht der modulierenden Kraft der charakteristischen Dissonanzen wächst. Der Terzenaufbau der Akkorde stellt die Unterschiede der Akkorde fest. Die Benennung der einzelnen Stufen der Skala (Tonika, Submediante, Mediante usf.) gilt als Grundlage zur Einordnung der Akkorde. Das System einer Herrschaft der Hauptakkorde wird dadurch wieder verdunkelt. Der Einzelakkord mit seiner Benennung herrscht und gibt selbst seinen Umkehrungen Eigenrechte. Ein unfruchtbarer Schematismus der Dreiklänge, Septimenakkorde, Nonenakkorde usw. ergreift Raum und hat es verstanden, die Harmonielehrbücher mit geringen Ausnahmen bis zur heutigen Stunde zu beherrschen.

Das wäre in Kürze der Weg, der bis zu der heute meist verbreiteten Akkordanschauung geführt hat. Um ein Verständnis Regerscher Tonalität herbeizuführen, müssen wir weiter aufbauen. Die Mittel dazu gibt uns Hugo Riemann in die Hand. Er greift die schon früher auftauchenden Ideen über einheitliche Tonbeziehungen auf und lehrt etwa folgendes: man unterscheidet Hauptharmonien von Nebenharmonien. Als Hauptharmonien gelten neben der Tonika (T) die Dominante (D) und Subdominante (S), alle anderen Akkordgebilde sind Nebenharmonien, die entweder in die T, D oder S zurückführen oder darauf bezogen werden können. Das genügt aber noch nicht. Die Unterscheidung von Hauptharmonien und Nebenharmonien wird erst möglich durch die Klärung der Lehre von der Klangvertretung, der harmonischen Bedeutung der Einzeltöne. Erst von dem Momente ab, wo man die Möglichkeit erkennt, daß auch anscheinend konsonante Akkorde die Harmoniebedeutung dissonanter Akkorde haben können, wenn sie nämlich nicht als Vertreter des Klanges gefaßt werden, den sie darstellen, wird die konsequente Durchführung des Unterschiedes von Hauptharmonien und Nebenharmonien möglich. Wenn wir also z. B. *c e g* nach *h e gis* auflösen, das *g* mithin als Vorhaltston von *gis* aufgefaßt werden muß, ist *c e g* nur eine Nebenharmonie. Dasselbe geschieht mit *a c e* in Auflösung nach *a c f*. Demnach bestimmt erst die Auffassung eines Akkordes seine Stellung im Tongewebe. Allgemein verbreitet ist noch die irrtümliche Ansicht, z. B. *c e g* als C dur-Dreiklang zu bezeichnen. *c e g* ist ein Durdreiklang auf *c* und kann sein T von C dur, S von G dur, D von F dur, Tonikaparallele von a moll usw. usw.



Erste Partiturseite der letzten vollendeten Komposition Max Regers.

Der Begriff „Tonart“ wird nicht bestimmt durch einen Dreiklang an sich, sondern durch Mitauftreten der D oder S dieses Dreiklanges als T. Der höhere Begriff liegt in dem Worte „Tonalität“, der die Beziehungen mehrerer Tonarten zu einer Haupttonart umfaßt. Die Inkonsequenz der alten Meinung wird sofort erkannt dadurch, daß man einerseits den Dreiklang jeder Tonleiterstufe (*c e g—d f a—e g h* usw.) zur Tonart rechnet (C dur), andererseits man jeden dieser Dreiklänge wieder als C dur, d moll, e moll usf. anspricht. Die moderne Akkordanschauung verlangt, daß wir uns von der Auffassung eines Akkordes als Einzelklang und Einzelbenennung gänzlich befreien. Der Vorsatz, jeder Harmonie einen Namen unterzulegen, führt zu den tollsten Verirrungen. So zählt z. B. eine Harmonielehre von Knecht 3600 Akkorde der praktischen Musik auf, darunter allein 132 Septimenakkorde als Urakkorde, von denen ein Name als Kuriosum herausgegriffen sei: „kleingroß kleiner traurigklingender Undezim-Non-Septimen-Quintsextakkord“. Wohin sollte es führen, wollten wir auf diese Weise den Regerschen Akkordgebilden näherkommen!

Wir hören nicht die Akkorde wie sie klingen, sondern wie wir sie auffassen, wie ich das soeben bei *c e g* nachgewiesen habe. Demnach kann ein Akkord mehrfache Klangbedeutung bezw. Klangvertretung in sich bergen, ein Umstand, der für die Berechtigung nachfolgender Akkorde von ungeheurer Bedeutung und für das Verständnis moderner Folgen nicht entbehrt werden kann. So ist die Modulation im Sinne der Umdeutung sofort zu verstehen. Ich wähle ein Beispiel von Reger (Reger, Modulationslehre, S. 8).

Von C dur nach Gis dur

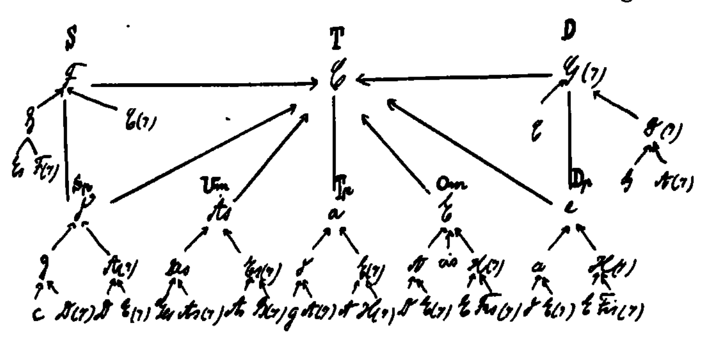


Tonika C dur; Parallele (d moll) der Unterdominante (F dur) von C dur; Oberdominante (A dur) von d moll; Umdeutung der ersten Versetzung dieses A dur (des Sextakkordes *cis e a*) zum Akkord der neapolitanischen Sexte[1] von Gis dur (also *cis e a* für *cis e ais*), Dominante von Gis dur, Tonika. — Reger schreibt dazu: „Ich betone nachdrücklichst, daß ich jedwede Enharmonik hier vermeide; ich gebe die Modulationsbeispiele durch Umdeutung von Tonika, Unter- und Oberdominante zu neuer Tonika, bezw. Unter- und Oberdominante, also in sozusagen kadenzmäßiger Form“. Er folgt also — für Schüler berechnet — dem H. Riemannschen Gesetz über die tonalen Funktionen, die sich sämtlich um T, D und S bewegen.

Reger selbst benutzt für seine harmonische Ausdrucksweise steilere Wege. Leider hat er sich selbst darüber wenig oder gar nicht ausgesprochen. Ein Schüler Regers, Joseph Haas, der Feinzeichner musikalischen Humors, schrieb mir darüber: „Die meisten jungen Komponisten sind der Meinung, ‚modern‘ komponieren heißt möglichst viele Dissonanzen in einen Takt zu pressen. Das ist falsch. Eine Dissonanz hat nur dann einen Sinn, wenn ihr eine Konsonanz folgt. Sie können die unglaublichsten Dissonanzen schreiben, aber Sie müssen sie lösen können.“ — So ungefähr lauteten die Worte, die Meister Reger immer und immer wieder seinen Schülern predigte. Das ist das einzige harmonische Gesetz, das ich aus Regers Munde kenne[2]. Enharmonik in der Modulation bezeichnete er als Mechanismus. Vom verminderten Septakkord wollte er auch nichts wissen. Am meisten profitierte man bei ihm durch seine harmonischen Korrekturen, die er ohne jede Erklärung machte. Es war ein Lehren ohne Worte, ein Lehren durch Beispiel, durch Vormachen. Ich glaube nicht, daß Reger über die Gesetze seiner Harmonik sich klar war. Dieses tut jedoch seiner Größe keinen Eintrag; im Gegenteil, es ist ein neuer Beweis für seine geniale Schöpferkraft. Nur das Genie ist imstande, so Großes unbewußt zu schaffen. —

Die Frage bleibt unbeantwortet, ob Reger seine teilweise aus Himmelshöhen hergeholten Dissonanzen nach seinem erstgenannten Gesetz wohl seinen Schülern erklärt haben mag, ferner, ob es Stücke, ich möchte beinahe sagen: Takte gibt, in denen Reger nicht einen verminderten Septakkord brachte[3]?? Jedenfalls kommen wir mit diesen Erklärungen Regers nicht weiter. Anschließend an den Tonkreis T S D haben wir uns zunächst ein Netz vorzustellen, aus dem die unmittelbare oder mittelbare Folge von Akkorden sich begründet. Vorher möchte ich jedoch eine Lücke ausfüllen, die H. Riemann offen läßt und von Thuille teilweise ausgefüllt wird: Das ist die Großterzverwandtschaft, also Mediante nach oben *(E)* und unten *(As)*. H. Riemann baut sein System auf der Quintverwandtschaft auf. Damit kommen wir aber nicht aus, denn die Praxis bringt direkte Folgen von C nach As dur oder C nach E dur fast ebenso häufig wie nach G oder F dur. Andererseits lassen sich *A*- und *E*-Klänge nicht in H. Riemannsche Formeln bringen, soweit wir die Folge „direkt verständlich“ nennen wollen[1]. Das Netz erhält demnach folgende Gestalt:

Die Tonalität von C dur in teilweiser Ausführung:



Von jedem Buchstaben aus links steht die Subdominante; von jedem Buchstaben rechts die Dominante als Dreiklang bezw. Septakkord. Die senkrechten Striche verbinden die Paralleltonarten mit ihrer Haupttonart. Große Buchstaben = Dur, kleine = Moll. Direkt verständlich sind die durch einen Pfeil verbundenen Akkorde, z. B. *As C, e C* usw., d. h. auf einen Akkord z. B. *C* kann jeder Pfeilakkord ohne weiteres erklingen. Fehlt diese Verbindung, so muß diese entweder klingend oder gedacht hergestellt werden. Durch die Maschen dieses Netzes kann kein Akkord der C dur-Tonalität[2] hindurchschlüpfen, dem nicht irgendwie eine Stellung in dem tonalen Netz zugewiesen werden könnte. Bringe ich z. B. eine Reihe von Dominant-Septakkorden fernster Stellung bis zu *G 7*, so empfinden wir keine Lücke in der Logik der Tonfolgen, weil unser bis ins feinste differenzierter Musiksinn die jedesmaligen Auflösungen unbewußt aufsaugt. Die beiden nachfolgenden Beispiele aus dem Tagebuch op. 82, No. 4, rhythmisch entkleidet, werden nach meinem Schema sehr bald verstanden:

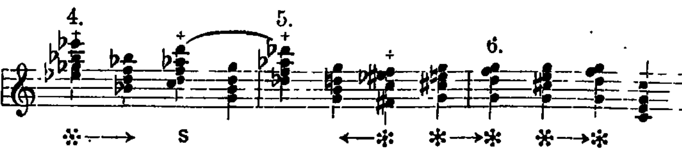
a)



Fast jeder Akkord wird direkt auf *C* bezogen. Die mit einem Sternchen versehenen Harmonien gehören zu den Nachbarakkorden, wie das Schema anzeigt.

b)





Hier liegt die Sache etwas schwieriger. Die Akkorde ohne Zeichen sind direkte Pfeilakkorde zu *C*. Die Akkorde mit Sternchen (✻) beziehen sich auf die Nachbarn, wohin der Pfeil weist. Die Akkorde mit Kreuzchen sind gefärbte Akkorde, d. h. Klangvertreter für F^+, Es^+, *d—*, *d—* (neapolitanisch), D von G^+, C^+ (siehe später). So kann man die Stellung jedes Akkordes von meinem Netzschema ablesen. Außerdem hat es den Vorzug, daß jeder gleichnamige Akkord als Haupt- oder Nebenharmonie erkannt wird. Man betrachte die verschiedenen großen *C* in dem Schema. Folgen diese der Pfeilrichtung z. B. nach *G* oder *F*, dann bedeutet *c e g* eine Nebenharmonie als S oder D. Nur als T klingt *c e g* als Hauptharmonie.

---

[1] Siehe Erklärung daselbst oder in H. Riemanns Musiklexikon.

[2] Da J. Haas vier Jahre lang den Unterricht Regers genoß, fällt die Schweigsamkeit — oder die Unfähigkeit Regers, seine eigenen Harmonien zu erklären, um so mehr auf.

[3] Ich vermute, daß J. Haas den verminderten Septakkord als „Modulationsmittel“ meint.

[1] Versuche von Blum mit seiner E mixtur-Tonart bleiben auf halbem Wege stehen.

[2] Selbstverständlich kann auch jede andere Tonart als Ausgangspunkt angenommen werden.

Die teilweise Ausführung des Netzes wird den ungeduldigen Leser nicht befriedigen, denn er wird sich mit Recht sagen, daß damit die Höhenwege Regerscher Harmonien noch nicht ganz erklommen sind.

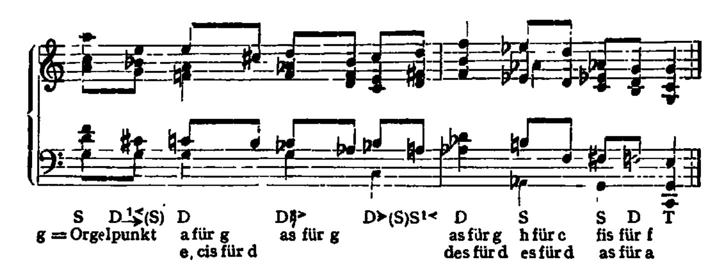
Die Klangvertretung nahm ich bis jetzt nur für die Umdeutung desselben Tonkomplexes in Anspruch ohne weitere Veränderung der Töne. Für die Klangvertretung gelten aber auch seit Bachs Zeiten Akkorde durch Kreuz oder Be verändert (alteriert) oder Akkorde, die ein gänzlich neues Gesicht zeigen und für den Urklang eintreten. So lehren schon alte Theoretiker wie z. B. Hauptmann, daß für *f a c* auch *f as c* als Subdominante zu *C* gelten kann. Nach H. Riemanns Pionierarbeit haben wir Mut gewonnen, für S und D folgende Werte einzusetzen:

S ——→	T ←	D
f a c	*c e g*	*g h d*
f as c	*c e g a*	*g h d f*
f a c d		*g h dis*
f as c d		*as h d f*
fis a c d		
fis a c dis		
fis as c dis		

Man übertrage die neuen Farben der S und D auf alle S und D des Netzes. Wir bekommen dadurch ein Gewebe, durch welches man sämtliche Regerschen Akkorde sieben kann. Selbstverständlich kommt es dabei auf Auffassung und auf die Dichtigkeit des Netzschemas an.

Um Klarheit zu schaffen, habe ich aus einem Regerschen Albumblatt op. 82, Band III, No. 2, das harmonische Gerippe des ersten Teiles herausgezogen und zerlegt. Vor der Nachprüfung bitte ich folgendes zu beachten: Abkürzungen: T = Tonika (C dur), D = Dominante, S = Subdominante, Tp = Tonikaparallele (a moll), Dp = Dominantparallele (e-moll), Sp = Subdominantparallele (d moll), Um = untere Großterz (As dur), Om = obere Großterz (E dur). Der Pfeil weist auf die Auflösung. Wenn diese in Klammern gesetzt ist, fehlt sie, muß also hinzugedacht werden. „Rückung“ bedeutet einen Tonkomplex auf eine andere Stufe verschoben. Das Zeichen < vergrößert, > verkleinert das durch eine Zahl angegebene Intervall um eine halbe Stufe. Das Wesen der Vorhalte setze ich voraus. Das wichtigste ist die Klangvertretung; d. h. der Einsatz eines oder mehrerer Töne für einen oder mehrere Urtöne z. B. in Takt 6, wo es heißt *es* für *d*, *fis* für *f*. Der von mir gefühlte Urklang muß für den Farbklang eingesetzt werden können. Ein anderer Zerleger kann zuweilen auch einen anderen Urklang „fühlen“. Das ist Sache der Auffassung.





An diesen schon ziemlich komplizierten Akkorden lassen sich die drei Haupteigenarten Regerscher Harmonik erfassen: 1. die Akkordfarben, 2. die Anhäufung unaufgelöster Dissonanzakkorde, die eine logische Einreihung erschweren, 3. die stockende, unbestimmte Tonalität.

So wie man Strauß, Schillings, Delius u. a. als die ersten Meister der Orchesterfarben ansieht, so dürfen wir Reger zu den größten Meistern der Akkordfarben zählen. Er gibt den Vertretern von Klängen oft so schillernde neue Farben, daß der Kern unter dem fremden Gewande kaum wieder zu erkennen ist. Nur feines Nachfühlen vermag dann das Zerlegen zu ermöglichen. Im Takt 5 des vorletzten Notenbeispiels würde die Zurückführung des *Des* auf die Subdominante *F* folgendermaßen auszuführen sein: *des f as—d f as—d f a—c f a*. Bei der Zerlegung muß man sich klar sein, ob der Farbenklang S D oder T vertritt, d. h. ob S D oder T als „Urklänge“ an Stelle der Farbe gesetzt werden kann, wenn man die Farbe, nämlich das Versetzungszeichen entfernt, bezw. den Urton für den Vertretungston einsetzt. Auf diese Weise läßt sich jeder noch so komplizierte Akkord einreihen.

Bei der Anhäufung unaufgelöster Dissonanzakkorde sammeln sich diese oft berghoch um eine melodische Tonspitze an. Das aufmerksame Auge wird jedoch meist diese herausmerken können, z. B. in den zahlreichen Variationenwerken, in denen die melodischen Tonspitzen des Themas wie wehende Fahnen im Tonsturme sich sichtbar machen. Man muß es nur verstehen, den Hauptklängen den Vorrang zu lassen und die Dissonanzen unaufdringlich zurückzuhalten. Darin war Reger Meister. Wenn man ihn seine Lieder begleiten hörte, „säuselte“ er die Dissonanzen so wolkenduftig dahin, daß man zuweilen ein anderes Stück zu hören vermeinte. Das starre Notengesicht der Dissonanzen, das Haupt- und Nebentöne im Wuste der Notenbalken, -köpfe und Versetzungszeichen in gleicher Druckstärke uns, spöttelnd über unsere Verwirrung, anzeigt, sollte uns nicht irritieren. Denken wir doch daran, daß die Benutzung des rechten Pedals oft eine Summe von Klängen sammelt, die, niedergeschrieben, häufig ein ebensolches Gesicht aufweisen würde.

So wie die um melodische Tonspitzen sich anhäufenden Dissonanzmassen nach der augenblicklichen Tonalität der Hauptklänge hinzielen, so verteilt Reger die Massen auch oft derartig, daß die Auflösung erst nach einer Reihe von Takten eintritt. Ich erinnere an das Schülerbeispiel: Eingangstakte zum Hochzeitsmarsch von Mendelssohn. Reger wendet die Haupttonart als Ziel, aber auch als Anfang an. Harmlos beginnt er mit ihr, verläßt sie dann auf längeren Abschied. Die beiden letzten Takte oder gar letzten Akkorde bringen dann so naiv die Schlußklänge der Haupttonart, als ob sie nie verlassen worden wäre.

Was nun die Unbestimmtheit Regerscher Tonalität angeht, betrachte man das typische letzte Notenbeispiel. Der Flug der Gedanken entzieht sich jeder tonalen Wurzel festerer Form. Aus dünnen, damit verbundenen Faserwurzeln sprießen eigenwillige neue Harmonien, die unter dem Schatten des Tonalitätsbaumes nur ungerne wachsen. Zwar weisen sie letzten Endes alle auf C dur, wie die Pfeile im Schema beweisen, aber wir wissen: je weiter die Gradentfernung, um so fremder die Verwandtschaft, die Zugehörigkeit.

Man vergleiche z. B. ein Stück von Beethoven mit einem Stück von Reger an der Hand meines Schemas. Ich schicke voraus, daß das Schema unsere heutige Erziehung und Stellung zur Tonalität im Bilde darstellt und selbst für Neuländer das weiteste Zugeständnis macht. Man verfolge nun mit einem Finger auf dem Schema die Einzeltonarten in einem „Beethoven“. Der Finger wird jedesmal längere Zeit auf einer Tonart ruhen, sich nicht allzuweit von der Zentrale C entfernen und braucht nicht häufig zu wechseln, während der Finger bei einem Reger-Stück niemals lange auf einer Stelle weilt. In dem ziemlich gepfefferten Scherzo aus Beethoven, op. 106, findet z. B. in 112 Takten ein Wechsel 15mal statt. Reger verlangt in op. 82, Band II, No. 10, bei 57 Takten einen 48maligen Wechsel. Da die Akkorde beider Meister innerhalb des Schemas bleiben, liegt der Unterschied der Tonalität lediglich in der Zeit. Die eigenhändige Bemerkung Regers unter dem erwähnten op. 82, No. 10, „ich bitte, dieses Stück nie vor ‚Sachverständigen‘ zu spielen“ — dürfte danach ihren Reiz verlieren, denn man kann doch nicht sagen, daß die Genialität mit der Zahl des Zeitwechsels wächst!

Ich behaupte: die blitzschnelle Umdeutung und Vertretung und ihre häufige Anwendung ermüden auf die Dauer **jeden** Zuhörer, denn das Gefühl des Tonalen wird dadurch hin- und hergeworfen und die hinzuzufühlende oder -denkende Auflösung schließlich zur Last. So sind wir z. B. gezwungen, in dem vorstehenden Notenbeispiel op. 82, No. 2, in 24 Takten (12 Doppeltakten) die Auflösungen der Dissonanzreihen 18mal hinzuzudenken. Das mag mit der Grund sein, daß Laien nicht immer zu folgen vermögen und Kenner mit einer gewissen Unruhe, ja Qual erfüllt werden. Schließlich kann es dazu führen, daß die schweren, scharfen Dissonanzreihen nur noch eine **physische** Empfindung auslösen. Das deutet nicht auf ein Nichtverstehen, sondern auf die Unlust, der flackernden Tonalität zu folgen, das tonale Gefühl fortdauernd umzuschalten. Erschwerend wirkt dieser Umstand noch bei dem häufigen Fehlen langatmender Melodik, die den roten Faden zusammenhält.

Nichtsdestoweniger mag die Schuld, der Regerschen Harmonik so wenig folgen zu wollen oder zu können, auch daran liegen, daß wir das schnelle Umschalten innerhalb der Tonalität nicht für notwendig, ästhetisch berechtigt halten. Wir sind eben zu sehr an ein längeres Verweilen in einer Tonart oder an ein gerades Hinzielen auf sie gewöhnt, die Konsequenz sollte entweder ein festes Gefüge des Tonalen oder ein gänzliches Ignorieren verlangen. Wir wissen deshalb genau, was wir betreffs der Tonalität z. B. von Cyrill Scott, Schönberg oder Debussy zu halten haben. Scott, der **nur** malt, entkleidet sich jeder Tonalität. Gut. Auch Debussy bewegt sich in ungreifbaren Tonwolken, wenn er Natur oder Zustände malt, darstellt. Sobald er jedoch absolute Musik schreibt, z. B. wie in Suite bergamasque, wird er tonal! Regers Tonalität entbehrt der Grundmauern, sie ist eine vom Sturm zerfetzte Ruine!

Wohlverstanden meine ich die Tonalität, der sich Reger zum Ausdruck seiner genialen Gedanken bedient, also **nicht diese selbst**. Wenn diese auch meist der **engen**, sofort fühlbaren harmonischen Zusammengehörigkeit entbehren, können sie deshalb in ihrer Folge doch genial und großzügig aneinandergereiht werden, Akkorde bringen, die uns bis ins Mark ergreifen. Dieses ist jedoch Sache einer ästhetischen Würdigung, nicht meiner theoretischen Erörterung.

Epilog zum Gedächtnis Max Regers.



O Land des Lichts, wohin der Seher ging.
Ein Strahlender mit aufgelösten Sinnen,
Zum Urquell alles Seienden zurück,
Wo keiner Saite Riß und keiner Zunge
Ersterbend Lallen seine Stirn umtrübt.

Was warst du uns, du Hoher, Mächtiger?
Wohin dein Stab sich senkte, quoll die Fülle
Dir wieder zu, die du uns gabst wie Blut,
Die Fülle, die dein Leben hieß und dürstend
Nach denen war, die groß in Armut werden;
Und warst ein Brunnen ohne Maß und Dunkel,
Und gabst doch Licht, wie es kein Tag erträgt,
Und warst ein Zweig im Lenz, Pans Flötenrohr,
Das er zu stürmischem Entzücken bog
An spielestolle Lippen und dann neigte
Zu wehmutsfernem Hauch und sinnvoll schwieg,
Um träumevollen Schatten nachzulauschen;
Und warst der Schläfer, der den Gott gehört
Zur Mittagstunde, wenn die Welt verstummt,
Die Vögel in den Schatten schreckend schauern
Seit Tausenden dem einen Ton ergeben,
Doch stumm.

Mit wirrem Kindermund kamst du zu uns
Und hast geredet, wie der Seher nur
Zu denen jungen Herzens, die er liebt,
Und hast gefunden liebende Gemeinde.

Du bist hinweggegangen, hast dich leise
Aus unserm Kreis gestohlen, Nimmermüder,
In süßem Staunen uns zurückgelassen.
Hat dich die Nacht gelockt mit ihren Wundern?
Hat sich der Dom aus weißem Sternelicht
Für dich emporgebaut und dich entzogen,
Und trugst die Flamme Sehnsucht, Priester, hin?
O Seele, übernächtige und starke,
Du jubelndheftige und schweigendgroße,
So groß dein Lied, so heftig deine Liebe.
Du bist gegangen, nun der Lenz beginnt,
Und königlich ist seine Totenfeier.
Er will nicht trauern, will nicht mit uns klagen.
In Purpurfernen wallt er prunkend hin,
In blauen Schatten steht sein großes Schweigen.
In Vogelzungen bebt sein trunkner Laut,
Sein Sang und Glanz ist ein Hinübergehen.
O süßer Tod, o dunkler Tod! du schwelgst
In üppigwehend weißen Blüten hin
Und webst daraus den Schleier deiner Nacht.
Des Frühlings Sänger hast du dir erkoren,
Den Spielmann deiner leidesvollen Lust,
Er hat den Zug geführt zu deinem Tor,
Wir blieben außen, staunend stumm — dir fremd.

Nie wieder wird sein Spiel uns weiter locken,
Nie wieder diese Stirn uns Leuchte sein
Und nie sein Kindermund uns wieder lächeln,
Nie wieder, Freunde!
Er war ein Seher, und wir sehen nur
In seinem Licht, in seinem kühnen Sehen.
Er war ein Seher, doch er ist, er bleibt.

Felix Hugo Kügele.

* * *

Regeriana.

— *Regers Totenmaske* wurde von Prof. Seffner, Leipzig, abgenommen, während Prof. Engelmann, Weimar, die Hände modellierte Max Klinger zeichnete den Toten.

— *Die letzte große Arbeit Regers*, in der er der Nachwelt ein musikalisches Vermächtnis von unvergänglichem Werte hinterließ, ist die Bearbeitung sämtlicher *Klavierwerke von Joh. Seb. Bach*, die er zusammen mit seinem bekannten Schüler *Schmid-Lindner* (München) noch kurz vor seinem Tode vollendete. Einen edleren Abschluß seines musikalischen Schaffens konnte ein Musiker wie Reger, der in Bach lebte und starb, nicht finden. Diese Meisterbearbeitung wird in besonders sorgfältiger Weise im Verlage von B. Schotts Söhne (Mainz) herausgegeben und zwar in Band- und Einzel-Ausgaben. Der gleiche Verlag hat den bisher nur für Klavier erschienenen ergreifenden melodisch-schönen Trauermarsch instrumentieren lassen, der so als würdige Einleitung zu Reger-Feiern Verwendung finden kann.

— Die Konzertsängerin *Paula Schick-Nauth* erhielt am Todestage Regers eine Karte, auf der der Meister schreibt: „In Bälde erscheinen von mir sechs neue Lieder, Kinderlieder, op. 142 a, da sind sicherlich mehrere Lieder dabei, die Ihnen liegen werden. Hoffentlich geht es nächsten Winter, daß wir irgendwo zusammen musizieren."

— *Max Regers Lebenswerk* soll durch ein thematisches Verzeichnis angedeutet werden, das bei Simrock in Berlin erscheinen wird. Mit dieser Arbeit wurde der langjährige Freund und Schüler Regers, Prof. Dr. Fritz Stein in Jena, betraut. Auch die ungedruckten Kompositionen werden Aufnahme finden. Es sind meist Jugendwerke, die Reger an Freunde zu verschenken pflegte. Im Interesse der Vollständigkeit des thematischen Verzeichnisses und im Hinblick auf dessen Bedeutung als maßgebende Grundlage für spätere biographische Werke werden alle Besitzer solcher Handschriften um Mitteilung an den Verlag erbeten.

— Zur Einführung in Regers Schaffen sei auf die im Verlage R. Piper & Co., München, erschienene Monographie *Max Hehemanns* (geh. M. 3, geb. M. 4) verwiesen. Diese Monographie hat dadurch besonderen Wert, daß auf die Anfrage des Verlages hin Reger selbst den Verfasser für die Bearbeitung des Themas vorschlug.

— In Nekrologen auf den Komponisten ist, wie die „M. N. N." mitteilen, von einer Berufung *Regers* zur Leitung des *Porgesschen Chorvereins* die Rede. Sie soll zugleich mit Regers Berufung an die Münchner Hochschule für Musik, 1901, stattgefunden haben. Maler und Schriftsteller Alfred Niedermann, seit dem Ableben von Heinrich Porges bis Januar 1904 Vorsitzender des Chorvereins, legt Wert auf die Erklärung, daß während seiner Amtsdauer von einer solchen Berufung nie die Rede war; seines Wissens auch später nicht. Näheres ist in dem Heft „Chronik des Porgesschen Chor-Vereins", 1904, Verlag Aibls Sortiment, München, nachzulesen. Reger hat jedoch, wie die gleiche Quelle mitteilt, im Winter 1905/06 zwei Konzerte mit dem Porges-Chore gegeben, in denen Werke von Liszt, Bach und Reger zur Aufführung kamen. Die Berufung Regers nach Leipzig machte seiner Dirigententätigkeit in München bald ein Ende.

— Eine Schwester Max Regers, Fräulein Emma Reger in Jena, schreibt den „Münch. N. N.", daß bei der Berufswahl Regers die Gesangslehrerin Frl. *Wilhelmine Mayer* in München Regers Talent mitentdeckte und für seinen Beruf

zum Musiker eintrat. Was über Regers „harte“ Jugend geschrieben worden ist, soll in einer Biographie richtig beleuchtet werden.

— *Max Reger und der — Brahms-Wein.* Die innige Liebe Max Regers zu dem Meister und Vorbilde Johannes Brahms ist eine der Hauptursachen gewesen, warum er seinerzeit der Hauptstadt seiner Heimat Bayern (wie so manch' anderer der zeitgenössischen Komponisten) grollend den Rücken gekehrt hat. „Wissen's, wie man dahier in einer bestimmten Kneipe spottend den bittersten Wein zu nennen beliebt?“ so fragte mich Reger einmal in München und er lächelte dazu in der sarkastisch urbayerischen Art, die ihm eignete; „Brahms-Wein“ haben die Leute den Wein getauft, den sie wegen seiner Herbheit als ungenießbar bezeichneten!“ Inzwischen hat sich ja das künstlerische München namentlich durch Ferdinand Loewe eines besseren überzeugen lassen, und der „Brahms-Wein“ dürfte den Münchnern grade wegen seiner wundervollen Herbigkeit heute besonders munden. Reger aber hat seither den Isarathenern ihre — Kleingläubigkeit niemals recht verziehen, so viele Freunde er wie überall auch in München hatte. —*an.*

— *Max Reger und die Kritik.* Zu den vielen schaffenden Künstlern, die über die Berechtigung der Kritik im allgemeinen, namentlich aber über die Berechtigung einer gewissen Clique-Wirtschaft äußerst skeptisch dachten, gehörte Max Reger. Kaum einer unter den zeitgenössischen Komponisten hat ja freilich auch bis in die letzte Zeit hinein so starke Widerstände bei der Zunftkritik zu überwinden gehabt, als gerade Reger, dessen stärkst persönliche Note liebevollste Beschäftigung erheischte. Grade daran aber, an der rechten vorurteilsfreien Einfühlungswilligkeit, lassen es — so urteilte Reger — viele Kritiker oft fehlen, und als ich ihm — es war gelegentlich eines Besuches in seinem lorbeerkranzumwundenen Heim in Meiningen! — mein Projekt einer neuen Zeitschrift vortrug, die unter Ausschaltung der Kritik lediglich eine Brücke zwischen Künstler und Publikum bauen wollte, da hatte diese Idee seine vollste Sympathie. „Glei' tu' i mit!“ meinte er treuherzig. Wir kamen dann auf verschiedene Vertreter der Musikkritik zu sprechen und die Rede kam u. a. auch auf eine sehr bekannte Persönlichkeit, die aber hartnäckig an Regers Werken zu zweifeln pflegte. „Sag'ns mir: was is'n der Herr eigentli'? Was kann denn der? Was hat er schon geleistet?“ Getreulich zählte ich die Verdienste des betreffenden Schriftstellers auf, nannte die Bücher ... Da aber unterbrach mich Reger mit dem echt bayrischen So, so! Bücher hat er g'schrieb'n, der Herr! So, so! — — — Ja, dann freili'!“ ... Das sagte der Künstler aber ohne die geringste Verbitterung und er fügte nur noch hinzu: „Ja, wissen Sie denn, mein Lieber, was es heißt, produzieren m ü s s e n? Sich gar nicht retten zu können vor den immer, unaufhaltsam auf uns eindringenden Einfällen? Wissen das denn auch wirklich die Herren Kritiker? ... Ich glaub' kaum!“ ... Kann nicht diese eine Herzensäußerung des Verblichenen den Schlüssel zum Verständnis seiner ungeheuren Fruchtbarkeit und seines gärenden Empfindungs-Ueberschwanges bilden? ... —*an.*

* * *

Als **Kunstbeilage** überreichen wir unseren Lesern heute eine der letzten Aufnahmen *Max Regers.*

Reger-Aufsätze im nächsten Heft!

An unsere Leser und Mitarbeiter!

Wegen Ueberfülle an Stoff und teilweise verspäteten Eintreffens der Manuskripte erscheinen u. a. nachbezeichnete

dem Andenken Max Regers

gewidmete Abhandlungen in dem am 6. Juli 1916 zur Ausgabe gelangenden Heft 19 der „Neuen Musik-Zeitung“:

Max Hehemann: Von Max Reger, dem Menschen und Künstler.
Walter Niemann: Max Reger. Kritische Betrachtungen.
Johanna Senfter: Kleine Erinnerungen an Max Reger.
Hermann Grabner: Reger in Meiningen.
G. Dorschfeldt: Eine lustige Fahrt mit Max Reger.

Auch wird Heft 19 vier Seiten von Max Regers Handschrift enthalten, in denen er seinen Ansichten über die Kritik Ausdruck gab. — Der Preis für Heft 19 beträgt 50 Pf.

Redaktion und Verlag der „Neuen Musik-Zeitung“.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart. Schluß des Blattes am 10. Juni. Ausgabe dieses Heftes am 22. Juni, des nächsten Heftes am 6. Juli.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVII. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1915 bis September 1916) 8 Mark.

1916 Heft 19

Erscheint vierteljährl. in 6 Heften (mit Musik- und Kunstbeilagen). Abonnementspreis 2 M. vierteljährl., 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- u. Musikalienhandl. sowie durch sämtl. Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österr. Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährl.

Inhalt:

Von Max Reger, dem Menschen und Künstler.

Kleine Anmerkungen zu einem großen Thema. Von MAX HEHEMANN.



Trotzdem Reger ganz in modernem Empfinden wurzelt, und seine aufs Letzte getriebene Differenzierung des seelischen Ausdrucks nur aus diesem zu verstehen ist, steht er der vorwiegend diesseits orientierten modernen Musik als eine Erscheinung von durchaus anderer Grundstimmung gegenüber. In Reger lebte die religiöse Sehnsucht unserer Zeit, und selbst in die von fröhlichstem Getümmel bewegten Schöpfungen dringt oft plötzlich ein geheimnisvoller Klang aus einer anderen Welt. So derb seine Musik manchmal auf den Füßen steht, ihr Herz schlägt im Lande der tiefsten Geheimnisse und seine Töne geben uns Kunde, was er dort in mystischem Schauen gesehen und erlebt. Wer achtgibt auf Regers Adagios, wer seine großen, übersinnlichen Lieder kennt, der findet den Schlüssel zum Herzen dieses sensiblen Riesen, zum Herzen eines Mannes, der wie einer die Freuden und Leiden des modernen Menschen in der Tiefe seiner Seele erlebte und im musikalischen Bilde einfing.

Daß Reger mit *Bach* so eng zusammenhängt, ist mehr als eine technische Aeußerlichkeit und Nachwirkung von Jugendeinflüssen, die durch eine geniale Veranlagung für Polyphonie gefördert wurden. Auch das geistige Wesen der Bachschen Kunst mußte bei Reger fruchtbaren Boden finden. Die Inbrunst Bachs, seine tiefe, den letzten Geheimnissen nachsinnende Frömmigkeit, sein schmerzliches Ringen um den Ausdruck beklemmender Herzensnot, machten auf einen Knaben tiefen Eindruck, der streng katholisch erzogen, eine nicht gerade sonnige Jugend verlebte und als Ministrant bei den Versehgängen des Geistlichen viel Todesangst und banges Sterben sah. Man hat sich gern an Regers Herkunft aus halbbäuerlichen Kreisen erinnert und den derben Bayern in ihm sehr überschätzt, der oft nur eine aus Verlegenheit oder Abwehr herausgekehrte Außenseite war. Weniger bedachte man, daß dem zarten, auch wohl überzarten Klavierspiel und der Sensibilität seiner Musik eine für Eindrücke sehr empfängliche und gegen sie sehr empfindliche Jugend vorangegangen sein müsse. Was Reger damals erfahren, ist ihm alle Zeit nachgegangen, und was er in jenen Jahren an Sterben gesehen, hat ihn noch als reifen Mann erschüttert. Der Riese an Kraft — er leistete z. B. als Schwimmer und Taucher ganz Erhebliches — ist zugleich ein Riese der Sensibilität gewesen.

Auch Beethovens schmerzliche Klage wird den Knaben tief ergriffen haben. So kam es denn, daß weniger der klare, sonnenhelle Bach, als seine von dunkler, mystisch erregter Stimmung getränkten Werke für Reger zu Wegweisern wurden. Das sinnlich Uebersinnliche, das im Protestantismus jener Zeit eine Rolle spielte, berührte sich zudem bei Reger mit verwandten Aeußerungen des Katholizismus. Und als nun Reger seine Orgelwerke schrieb, brach sich das allgemein Menschliche Bahn durch die Schranken der Konfessionalität.

Hier gesellte sich nun zu dem Bachschen Einfluß derjenige *Franz Liszts*, dessen mystische Ekstase auf Reger nicht ohne Einfluß bleiben konnte. Liszt aber löste ihm auch die Zungen des königlichen Instrumentes, und Reger erkannte stets dankbar die hohe Bedeutung an, die Liszt für seine Entwickelung gehabt hat. Reger schrieb seine großen Orgelkompositionen, durch die farbenreiche Lisztsche Kunst beeinflußt, ganz über das Maß des damaligen Organistenstiles hinaus und verlangte in der Registrierung damals Unerhörtes, doch hatte er das seltene Glück, sehr bald in dem gleichalterigen *Karl Straube* einen kongenialen Interpreten zu finden. Straube war auf Reger aufmerksam geworden durch eine Bemerkung seines Lehrers Dr. Heinrich Reimann über „ein paar verrückte Orgelstücke, die kein Mensch spielen könne". Er versuchte sich daran und fand Regers Bewunderung in solchem Maße, daß dieser die Schwierigkeiten immer mehr häufte, um zu sehen, ob Straube seine Stücke überhaupt noch spielen könne. In diesem Wettstreit ist Straube jedoch Sieger geblieben. Wer von ihm B-A-C-H und „Wachet auf, ruft uns die Stimme" hörte, und ein inneres Verhältnis zu diesen gewaltigen Werken von überschäumender Kraft gewann, wird den Eindruck nicht vergessen.

Doch kehren wir zu den Paten der Regerschen Musik zurück und grüßen die Gestalt *Richard Wagners*. Für die dramatische Energie und den Bühnenblick des Bayreuthers hatte Reger ja wenig Empfänglichkeit. Um so stärker berührte ihn dessen Gedankenwelt, und die ihn verwandt anmutende übersinnliche Stimmung von Tristan und Parsifal. Reger hat denn auch zeitweise sehr im Banne des Tristan gestanden. Es gibt sogar ein Lied von ihm, das unbewußt auf einem Tristanthema aufgebaut ist. Der Parsifal ist ihm zeitlebens nachgegangen; vom Tristan blieb jedoch nicht die Erotik, sondern das Jenseitige, Mystische bei ihm wirksam. Die schmerzliche Ekstase der Parsifalmusik und ihre mystischen Schauer finden wir oft genug in Regers Werken. Ich nenne von vielen Beispielen nur das Zitat des Motives „Durch Mitleid wissend, der reine Tor" im 100. Psalm, und das weltenferne, todatmende Adagio seines Klavierkonzertes, zu dem die Choralthemen „Wenn ich einmal soll sterben" und „Vom Himmel hoch, da komm' ich her" die Erläuterung geben.

Wir sehen, daß Reger vor allem das Dämmerige, Nachtdunkle und Geheimnisvolle von seinen Vorbildern aufnahm. Und es ergibt sich aus seiner ganzen seelischen Veranlagung, daß auch *Brahms* einen so großen Einfluß auf ihn ausüben konnte. Denn die Brahmssche Verhaltenheit des Ausdruckes traf bei ihm verwandte Saiten. Reger hatte als Mensch eine große Scheu, in sein Innerstes blicken zu lassen und betonte mir gegenüber, es widerstrebe ihm, als Komponist seine Gefühle sozusagen zu profanieren. Bei einem Musiker, dessen Kunst von der Aussprache lebt, erschwert dieser Standpunkt dem Hörer naturgemäß das Verständnis. Wohl hat Reger das befreiende Wort manchmal auf der Zunge, aber er scheut sich, es auszusprechen. Doch täuschen wir uns nicht, daß in dieser Verhaltenheit, in dieser sich immer mehr verdichtenden Spannung unter Umständen eine große künstlerische Wirkung liegen kann. Sagt er es uns nicht, so läßt der Komponist uns doch fühlen, was er leidet. Die

Bach-Variationen op. 81 gewinnen durch dieses Zusammenpressen des verhaltenen Ausdruckes, dieses dumpfe Nichtsagenwollen, dies in der gewaltigen Doppelfuge geradezu beklemmende „Nicht-über-die-Lippen-bringen" ihre einzigartige Größe. Dieser steht hier auch eine geniale Formkraft innerhalb der für Reger leichtesten und glücklichsten, seine Phantasie beflügelnden und zügelnden Form der Variation und der Fuge zur Seite.

Es ist manchmal, und nicht mit Unrecht, die Frage aufgeworfen worden, ob die Regersche Zerfaserung der Gefühle, jenes Horchen auf den leisesten Schlag des Herzens nicht zu einer Auflösung des musikalischen Gefüges führen müsse; ob über diesem schrankenlosen Individualismus nicht die Anschauung ins Große verloren gehen werde. Reger war sich als klarer Denker solcher Gefahren vollkommen bewußt, und gab mir in vertrautem Gespräch wiederholt zu, daß die Musik über die Darstellung der zartesten Gefühlsregung wieder zur Darstellung großer Empfindungen zurückkehren müsse, ohne daß sie dabei ihre neuen Errungenschaften preiszugeben brauche. Als leuchtendes Beispiel für eine solche, das Kleine mit dem Großen einende Kunst standen ihm ja die Werke Johann Sebastian Bachs lebendig vor Augen. Und man konnte in den letzten Jahren wiederholt bemerken, daß er nach einem neuen Wege suche, aus der rein persönlichen Empfindung heraus den Anschluß an die allgemeine finden wollte. Doch mußte man befürchten, daß das Ende schneller kommen würde, als Reger sich vollkommen entwickelte, ehe er ganz das war, was er sein wollte und konnte. Doch der Tod hatte eine gnädige Hand. Wie er den nimmermüden Kämpfer sanft und in friedlichem Schlafe zu sich nahm, gönnte er ihm auch, den Stil seiner Vollendung zu finden. Alles, was an Reger groß war, seine tiefreligiöse Empfindung und das Ahnen der letzten Dinge, der Strom seiner warmblütigen Melodie, die Kunst seiner Stimmführung, und seine fein-psychologische Harmonik, das faßte er noch einmal zusammen, da er als persönliches Bekenntnis und doch als allgemeines, Eichendorffs Einsiedler komponierte und ihn mit Hebbels Requiem zu seinem op. 144 verband. Solostimme, Chor und Orchester vereinigen sich hier zu Gebilden von ergreifendem Stimmungszauber, im Requiem sogar zu erschütternder Kraft, die uns den ganzen Reger geben. Kein Suchen mehr, sondern eine Vollendung! Was sich da aussingt, ist nicht nur der große Einsame, das ist unser aller Sehnsucht und Schmerz.

Es ist bezeichnend, wie Reger sich hier erinnert, daß er ein starker Melodiker war, und daß eine breitströmende Melodie alle Tore der Empfindung öffnet. Und wie er jetzt eine fast volkstümlich anmutende Weise anstimmt, schlingt sich ihm auch altes Volksgut mit hinein. Choralzitate werden zu organischen Gliedern des Ganzen.

Was danach Reger noch zu vollenden hoffte, das Vater unser, wer weiß, wie schön das hätte werden können, wo nun alle Quellen der Regerschen Begabung zu rauschen begannen! Doch, es sollte nicht sein. Dies Letzte auszusprechen blieb dem Todgeweihten versagt. Und dies Requiem, das er dem Andenken der im Kriege gefallenen deutschen Helden widmete, ward sein eigenes Sterbelied.

*

Es sind nur flüchtige Anmerkungen, die ich hier geben kann, und sie zeigen mehr, was Regers Schaffen bestimmte, als dieses selbst. Doch gerade die Kenntnis der Ströme, die hier zusammenfließen, erweist uns die Bedeutung des Regerschen Problems. Denn trotz allem, was zu ihm kam, ist Reger stets ein Eigener geblieben. Sein scharfer Kunstverstand schied ebenso sorgfältig, als sein heißes Empfinden alle Bereicherung zu eigenem Erleben umschmolz. Die Tiefe der Regerschen Seele, die Abgründe ihres Schauens sind es, aus denen heraus dieser vieles erraffenden Kunst ihre Daseinsberechtigung als vollgültiges Zeugnis des inneren Lebens unserer Zeit erwuchs. Sie wird den besten Werken dieses Mannes ihre Dauer verleihen, denn hier ist eine Zusammenfassung verschiedenster Strömungen gelungen, wie sie in der Geschichte nicht allzuhäufig sich findet. Reger trug als Musiker ein Erbe von unerhörtem Reichtum, als Mensch die Last eines Geschlechts, das im Alten befangen, an der Scheide zweier Welten steht und sich nach Neuem sehnt. Die Einsamkeit des heutigen Menschen spricht aus ihm, der mit dem Ewigen, Unerforschlichen, dem tiefsten Borne aller Musik geheime Zwiesprache hielt wie kein Musiker der Gegenwart.

Als Abschluß einer bedeutsamen, wenn auch zerrissenen, unfertigen Zeit wird er durch die Geschichte gehen.



Erinnerungen an Reger.

Ich lernte Reger kennen, als ich im Februar 1907 nach Leipzig pilgerte, um bei ihm Privatstunden zu nehmen. Diese Privatstunden waren das Anregendste, was ich bis jetzt in meinem Leben genießen durfte. Er verlangte viel von mir. Neben kompositorischen Arbeiten machte ich sehr viel kontrapunktische Studien, da er großen Wert auf Können legte. Wiederholt sprach er sich bei uns aus, daß die jungen Komponisten es viel zu leicht mit dem Studium nähmen und es bei ihnen so viel an der nötigen Technik mangelte. Unvergeßlich ist es mir, wie er mich in die Werke unserer großen Meister einführte. Besonders waren es die Brahmsschen Symphonien, die er mir nach Form und Inhalt sehr interessant und geistreich erläuterte. Seine Zigarre oder das Zigarettel durfte dabei nicht fehlen und es fiel manch guter Witz dazwischen. Reger als Mensch lernte ich erst recht schätzen, als ich mit den Meinen mit Reger und Familie in einer kleinen Sommerfrische in Bayern vier Wochen zusammen verbrachte. Der große Meister war rührend lieb mit Frau und Kindern und voll Güte und Hilfsbereitschaft gegen uns. Er war bis zuletzt mir und den Meinen nicht nur in beruflichen Dingen, sondern auch in den kleinlichen Fragen des Lebens ein treuer Berater, bei dem man nie umsonst anfragte. Es war mir immer erstaunlich und erfreulich zugleich, wie geordnet und praktisch, ja in vielen Dingen sogar peinlich ordentlich der geniale Mensch war. — Seine Tageseinteilung in Oberaudorf war eine ganz regelmäßige. Die Vormittage waren ganz der Komposition gewidmet. Wiederholt erzählte er uns beim Frühstück, daß er bereits ein Liedel fertig hätte. Damals entstanden die ersten der reizenden Kinderlieder. Als größeres Werk war die zweite Cellosonate in Arbeit und es war uns ein Fest, wenn er uns von seinen Sachen vorspielte. Am Nachmittage wurde in einem kleinen See geschwommen, was eine Hauptliebhaberei des Meisters war, und Spaziergänge gemacht. Abends, nach Tisch, sah er seine Druckbogen durch, wobei wir alle um ihn herum saßen und uns lebhaft unterhielten. Von Zeit zu Zeit unterbrach ein Stöhnen diese unangenehme Arbeit, das sich in Aussprüchen wie: „Kinners, was habt Ihr's so gut" und „Oooh" Luft machte. Er war voll toller Einfälle und sein köstlicher schlagfertiger Humor erheiterte uns sehr. Einige Male pilgerte er mit uns in das nahgelegene Karmeliterkloster, wo er uns durch Phantasieren auf der Orgel in der dortigen Klosterkirche große Genüsse bereitete. Es war mir überhaupt jedesmal eine unvergleichliche Freude, wenn ich ihn improvisieren hörte. So ist mir ein Ereignis in köstlicher Erinnerung. Der Meister konzertierte in einer kleineren Stadt. Er hatte einige Klavierstücke von sich zu spielen, deren Noten er vergessen hatte. Da er diese Stücke nicht mehr auswendig wußte und keine Aenderung auf dem Programm eintreten lassen wollte, improvisierte er einfach neue, und wie schön waren diese Improvisationen! Selbstverständlich merkte niemand den Betrug. — Im Jahre 1911 hatten wir die Freude, den Meister mit Familie und dem geliebten Dackel einige Zeit bei uns als Gast zu haben. Wer hier mit ihm verkehrte, das ganze Dienstpersonal mit eingeschlossen, war von seiner Persönlichkeit bezaubert. Große Freude hatte er damals am Skatspiel, das wir sehr harmlos, und ohne Gewinste einzuheimsen, abends nach Tisch betrieben. Er freute sich wie ein Kind, wenn er gewann, so daß wir oftmals den frommen Betrug übten, ihm die Wenzel heimlich zuzustecken. Wie erheiterte er uns durch seine lustigen Neckereien und Scherze! Damals war die Violinsonate in e moll gerade erschienen und diese, meine Lieblingssonate, spielte er uns hier mit dem damaligen Darmstädter Konzertmeister vor, ebenso führte er mich ein in die großartige Motette: „Herr strafe mich nicht in deinem Zorn". — Lautes Lob war ihm äußerst unangenehm und nie kam es mir in den Sinn, ihm je etwas Schmeichelhaftes zu sagen, trotzdem ich von vielen seiner Werke berauscht war. Sehr oft hatte ich Gelegenheit, sein überaus bescheidenes, selbstloses Wesen zu bewundern. Harte Urteile über Kunstgenossen hörte ich nie von ihm. Wie warm sprach er einstens über den vielgeschmälten Felix Mendelssohn und verurteilte diejenigen, die Mendelssohn als abgetan betrachten. Und beim Durchgehen einer Haydnschen Symphonie rief er ganz entzückt aus: „Dem Luder fallt doch noch was ein". Das war damals, als er die Leitung der Meininger Hofkapelle hatte. Es war äußerst lehrreich für mich, wenn ich dabei sein konnte, als er die Partituren unserer Meisterwerke, die er aufführen wollte, zum Konzertvortrag bezeichnete. Er tat dies mit einer peinlichen Sorgfalt und Genauigkeit und interessante Bemerkungen fielen dazwischen. Ebenso lehrreich war dann die Einstudierung der Stücke in den Orchesterproben in Meiningen, denen ich beiwohnen konnte, so oft es mir beliebte, und diese Gelegenheit machte ich mir denn auch

öfters zunutze. Auf dem Heimwege von den Proben sprach er dann über die eben gehörten Werke, und es ist mir noch in guter Erinnerung, als er nach einer Probe der Vierten Brucknerschen Symphonie zu uns sagte: „Dieses Werk macht mir eine kolossale Freude". Im Jahre 1913 kam dann diese Symphonie auf dem Meininger Musikfest zur Aufführung. Reger gab sich alle erdenkliche Mühe, diesem Feste einen künstlerischen Erfolg zu sichern, was ihm auch bekanntlich voll gelang. Er und seine Frau mußten sich sogar des Geschäftlichen sehr annehmen und hatten nebenbei mit manchen Widerwärtigkeiten zu kämpfen. Zum Beispiel regte sich der Meister sehr darüber auf, daß einer der Herren Rezensenten ihm im Konzertbericht vorwarf, daß er sogar mit Zigarren Reklame machte. Dies kam daher, daß in einem der Meininger Geschäfte Zigarrenkasten mit Regers Bildnis im Schaufenster aufgestellt waren. Jedenfalls hatte der Zigarrenhändler größeren Gewinn an der ganzen Sache, als der gute Reger, der gewiß nicht an Reklame für sich dachte. — Gerade vor Ausbruch des Krieges sollte uns wieder die Freude werden, Reger mit Familie für vier Wochen bei uns zu haben. Daß dies durch den Krieg vereitelt wurde, war schmerzlich, besonders da unsere Mutter, die mit vieler Liebe an Reger hing, ihn nie mehr wieder sah. Mein letztes Zusammensein mit ihm war im Januar dieses Jahres in Mainz. Meine Schwester und ich brachten den Tag mit ihm in anregendster Unterhaltung zu. Er war damals noch so frisch und gesund, und es kam uns nicht in den Sinn, daß wir ihn zum letzten Male sehen würden. Er spielte das Konzert in d moll für Klavier und Orchester von Bach in seiner Bearbeitung. Sie ist sehr fein; er füllt aus und verdoppelt, aber nur, wo es nötig ist; nie wirken seine Zusätze unmotiviert oder aufdringlich. Wie es bei seiner Genialität ja zu erwarten war, hielt er sich beim Spielen nicht immer an das Gedruckte, sondern folgte sehr oft seiner unmittelbaren Eingebung. So war es auch in dem Mainzer Konzert. Leider war der Meister im Konzert nicht in der richtigen Stimmung, er spielte nicht so schön wie sonst, und so war gerade bei dem Letzten, das ich von ihm hören sollte, der Genuß nicht ungetrübt. — Jetzt heißt's: zehren von den großen Anregungen und Genüssen, die mir Meister Reger verschafft hat. Wir Zurückbleibenden haben einen großen Verlust erlitten. In inniger Dankbarkeit und Verehrung wird er mir stets treu im Gedächtnis bleiben und das Schöne, Gute, das ich von ihm empfangen habe, wird jedenfalls in mir weiter wirken.

Johanna Senfter (Oppenheim).

Reger in Meiningen.

Von Dr. HERMANN GRABNER, k. u. k. Leutnant i. d. Reserve.



Von meinen musikalischen Lehrjahren war das Jahr 1912/13, welches ich als Regers Schüler in Meiningen zubrachte, das an künstlerischen Erlebnissen reichste. Zwar kannte ich den großen Meister bereits seit meiner Studienzeit am Leipziger Konservatorium, wo er mich mit der sicheren Hand eines erfahrenen Lehrers von den schüchternen Anfängen des zweistimmigen Kontrapunktes bis zum gewaltigen Bau achtstimmiger Vokaldoppelfugen emporleitete.

Aber erst in Meiningen konnte ich so recht Einblick in Regers gewaltigen Wirkungskreis gewinnen. Die altehrwürdige Residenzstadt mit ihrem kunstliebenden Herzog, das war die Stätte, wo des Meisters Kunst den geeigneten Boden fand. Von da aus konnte er an der Spitze der Hofkapelle den lange gehegten Wunsch verwirklichen, seine Werke in vollendeter Wiedergabe auch jenen Schichten des deutschen Volkes zugängig zu machen, denen dies bisher noch nicht gegönnt war.

Ich hatte Gelegenheit, an einer der großen Konzertreisen der Hofkapelle als zweiter Geiger teilzunehmen. Sie führte uns über Eisenach, Magdeburg, Halle und Darmstadt nach Karlsruhe, wo ein zweitägiges Reger-Fest stattfand, weiter über Freiburg in das westliche Deutschland und währte 14 Tage. Die Reichhaltigkeit der Programme — es wurden Werke von Bach, Beethoven, Brahms, Schubert, Wagner, Bruckner, Reger und R. Strauß aufgeführt — erforderte ziemlich umfangreiche Proben, die aber dadurch sehr vereinfacht wurden, daß Reger die Partituren auf das genaueste studiert und ausgearbeitet hatte. In jeder Stimme waren von ihm mit roter Tinte die Vortragszeichen eingetragen, so daß der Spieler genau wußte, wann er als Solist hervorzutreten oder nur zu begleiten hatte. Dadurch wurde eine großartige Plastik des Orchesters erzielt, welche namentlich polyphonen Werken zugute kam, wie beispielsweise Regers eigenen Werken, in deren Wiedergabe das Orchester Unübertreffliches leistete, obwohl die schwache Besetzung der Streichinstrumente den Ansprüchen moderner Werke nicht zu genügen schien. Dennoch war dieses Orchester den größten Schwierigkeiten gewachsen, da jeder Musiker seine Stelle mit Begeisterung ausfüllte und alle mit ganzem Herzen an ihrem Meister hingen, der nicht nur als Künstler, sondern auch als väterlicher Freund allen lieb und wert war. In seiner Herzensgüte half er jedem, wo es nur anging, und erwarb sich so bei allen unbegrenztes Vertrauen.

Reger mied die Einsamkeit und liebte nach den Konzerten zwangslose, gesellige Zusammenkünfte. In jeder Stadt hatte er einen Kreis von Freunden und Verehrern seiner Kunst, welche es sich manchmal nicht nehmen ließen, Teile der Konzertreise mitzumachen, um ihn und seine Künstlerschar öfters hören zu können. Nach den Konzerten traf man sich gewöhnlich im Hotel, wo er wohnte. Je kleiner die Runde war, desto unmittelbarer und freier kam des Meisters goldener Humor zum Ausdruck.

„Ernst ist die Kunst,
Heiter ist das Leben!"

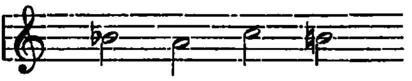
Diesem seinen Grundsatze blieb er in allen Lebenslagen treu.

Die Abendunterhaltungen dehnten sich oft spät in die Nacht hinein aus. Ein paar Stunden Schlaf genügten ihm, um vollkommen frisch und ausgeruht am nächsten Morgen die Weiterreise anzutreten. Nach Mittag wurde stets die sehr umfangreiche Korrespondenz erledigt. Fast täglich berichtete er dem Herzog über die Erfolge der Hofkapelle und legte die Kritiken darüber bei.

Ueber sich und seine Werke sprach Reger selten. Hin und wieder erzählte er von neuen Entwürfen, die er im Sommer auszuführen gedachte; denn während der Konzertzeit war daran nicht zu denken. Hatte er doch außer den Konzerten der Hofkapelle eine Unmenge von Kammermusikaufführungen in allen Städten Deutschlands! Auch reiste er wöchentlich einmal nach Leipzig, wo er im Konservatorium Kontrapunkt und Komposition vortrug. Eine unglaubliche Zähigkeit und Ausdauer in der Arbeit war ihm eigen. Einmal kam er nachts von einer Konzertreise nach Hause. Am nächsten Morgen dirigierte er die Generalprobe und abends ein Konzert der Hofkapelle. Dann erledigte er zu Hause bis ein Uhr früh seine Korrespondenz und reiste hierauf nach Zwickau, um vormittags bei einer Kammermusikprobe und abends beim Konzert mitzuwirken. Am nächsten Tage hatte er am Leipziger Konservatorium sechs Stunden zu unterrichten.

In dieser Weise ging es den ganzen Winter bis Ostern weiter, und auch dann konnte der Meister noch nicht Zeit und Ruhe finden, um seinem Schaffen ungestört nachgehen zu können. Da kamen ja die Musikfeste, in deren Mittelpunkt Reger stand, erst in Meiningen, dann in Jena und Heidelberg. Wer diese großen Tage miterlebt hat, trägt wohl einen unvergeßlichen Eindruck für immer mit sich. Man konnte gar nicht folgen bei der Fülle der gewaltigen künstlerischen Ereignisse. Bald sah man Reger als Dirigenten, bald vertiefte man sich in seine Schöpfungen oder in sein hinreißendes Klavierspiel.

Geradezu unerreichbar war er in der Wiedergabe Bachscher Klavierfugen, die er mit wundervoller Klarheit spielte.



„ist Anfang und Ende aller Musik",

hatte er einmal jemandem als Autogramm gegeben, womit er eigentlich nur sagen wollte, daß das Gesetz der Polyphonie die Vorbedingung für den Wert eines musikalischen Kunstwerkes bilde. Daher die kolossale Gestaltungskraft in Regers Orgelwerken, in denen er sein kontrapunktisches Können vollends entfalten konnte.

Effekthascherei war ihm verhaßt. Ein Werk, das seinen Erfolg nur der äußeren Aufmachung verdankte, verurteilte er auf das schärfste. „Nur jene Musik ist gut, die vollkommen farblos gespielt werden kann," sagte er einmal; „man muß zuerst zeichnen können, um zu malen."

Während der Komposition seiner Böcklin-Suite hatte ich wiederholt Gelegenheit, die Art und Weise seines Komponierens näher zu beobachten. Er skizzierte die Akkorde am Klavier und wendete dabei eine eigene Generalbaßbezifferung an. Diese Skizzen waren jedoch nur Anhaltspunkte für die Ausarbeitung, die dann am Schreibtisch mit unglaublicher Schnelligkeit aber einer geradezu pedantischen Genauigkeit vor sich ging.

Reger wohnte mit seiner Familie in einer Villa gegenüber dem erbprinzlichen Parke. Fast den ganzen Raum seines großen, hellen Arbeitszimmers nahmen die beiden Konzertflügel und ein schöner antiker Notenschrank ein. Zwei herrliche Kunstwerke hoben sich in leuchtendem Weiß vom dunklen Hintergrund der Tapete ab: Originalgipsabgüsse der Klingerschen Liszt und Beethoven. Unter den vielen Bildern und Photographien, welche eingerahmt die Wände

zierten, sah ich Originalbriefe von Brahms und Wagner, ferner auch folgendes Autogramm Goethes:

Diese Richtung ist gewiß,
Immer schreite, schreite,
Finsternis und Hindernis
Drängt dich nicht zur Seite!

In Regers gastlichem Hause ging es immer sehr lebhaft zu. Oft besuchten ihn Freunde und Künstler. Unvergeßlich wird mir die Feier seines 40. Geburtstages bleiben. Da hatten wir Schüler und einige Hofschauspieler beschlossen, daß jeder von uns einen unserer großen Meister der Tonkunst darstellen und so seine Glückwünsche darbringen sollte. Viele Freunde und Bekannte hatten sich am Vorabende des Festtages in seiner Wohnung eingefunden, und auf ein verabredetes Zeichen trat Bach in prächtigem Kostüm und mächtiger Allonge-Perücke ein, es folgten Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Bruckner und Wagner. Und sie nahmen den Meister in ihre Mitte und wünschten ihm Wohlergehen und viele Jahre weiteren, frohen Schaffens.

Wer hätte gedacht, daß es anders kommen mußte, und daß dieser gewaltige Mann in der Blütezeit seines Schaffens so jäh uns entrissen werden sollte?

Max Reger.

Von WALTER NIEMANN (Leipzig).



Mit Max Reger hat die deutsche Musik der Gegenwart den neben dem „Programmatiker“ Richard Strauß zweifellos bedeutendsten und meistaufgeführten Tonsetzer der sogen. „absoluten“ Richtung verloren. Abstammung, Studiengang und Betätigung in künstlerischen Aemtern haben sich in die Tafel seines inneren künstlerischen Lebenswerkes deutlich eingegraben. Der knorrige, einem derben Witz und guten Trunk nicht abgeneigte Bayer (geb. 19. März 1873 zu Brand) lebt in der wuchtigen Schwere, dem robusten Pathos, der gedrungenen Leidenschaft seiner im modernen, aber schwerblütigen Sinne dionysischen Kunst einerseits, in dem phantastisch mit tappenden, drohenden, kichernden und auflachenden Motiven und Motivchen Fangball spielenden Scherzotypus seiner Kammermusiken andererseits. Der Sohn unserer Zeit in dem zwischen zart romantisch zerfließendem Träumen und mächtig aufflammender Leidenschaft jäh wechselnden, reizsamen und pessimistischen Charakter, den dunklen, gesättigten Klangfarben seiner Kunst. Der ehemalige Schüler Hugo Riemanns in ihrer kontrapunktisch-polyphonen Grundwurzel: Bach-Brahms, in der überladenen Detailarbeit an Phrasierung und rhythmischer Zerfaserung seiner Werke. Der Meininger Generalmusikdirektor (1911) in der erstaunlich schnellen, klanglich verfeinerten, aufgelichteten und immer farbigeren Behandlung und Beherrschung des modernen Orchesters.

Die innere Tragik seines nur allzu fruchtbaren und zu wenig selbstkritischen Schaffens liegt darin, daß er gleich Strauß den Höhenweg vom modernen Pathos einer nach Mittel und Ausdruck aufs äußerste überladenen, überlasteten, formell brüchigen und nach Plastik und Linienführung verschwommenen und schwammigen Nervenkunst zum Ethos einer geistig und menschlich gereiften, abgeklärten Seelen- und Herzenskunst nicht vollendet hat. Wie vor 500 Jahren die Niederländer das kontrapunktische, so hat Reger das harmonisch-modulatorische Prinzip in gewissem Abschluß dieser Seite der Entwickelung moderner Musik zum äußersten und höchsten Gipfel geführt. Dort wie hier ward es in gänzlicher Verkennung und Schwächung der Elementarkraft einfacher Harmonie und plastischer Form vom Mittel zum Selbstzweck überspannt. Regers Ueberhäufung der harmonischen und modulatorischen Mittel — seine „Kleine Modulationslehre“ ist gewissermaßen sein Schlüssel und musikalischer Fahrplan mit Aufzeigung der kürzesten Wege, in dem sich's nur mit D-Zügen reist — ist ein ganz ander Ding wie bei anderen, wirklich großen Harmonikern wie Chopin, Wagner oder Liszt. Bei diesen Meistern ist alle noch so kühne Harmonik der menschlichen oder musikalischen Charakteristik als Mittel zum Zweck dienstbar; bei Reger wird sie in unentschuldbarer Entschuldigung durch das alles entschuldigende billige, moderne Modewort der „Stimmung“ zum Selbstzweck, zum menschlich und geistig-künstlerisch begründeten Mangel am Sinn und Talent für einfache und plastische Harmonie.

Reger war der gewaltigste Kontrapunktiker, der großartigste Fugenmeister unserer Zeit. Das hat Freund und Feind ihm allzeit neidlos zugestanden. Damit freilich war er noch lange nicht — wie einst Louis Köhler in ehrlicher Ueberzeugung von Alexander Klengel, dem „Kanon-Klengel“, sagte — der moderne Bach, der Thronerbe Bachs. Von dessen allumfassender Kunst, die so oft in grotesker Ueberhebung auf den Programmen mit der seinigen zusammengekoppelt wurde, trennte ihn eine Welt. Man ist kein Bach, auch wenn man das technisch-kontrapunktische Rüstzeug der Fuge bis zur blendendsten Virtuosität beherrscht. Die Bachsche Fuge ist ein Charakterbild; nicht eine gleicht der anderen, jede umspannt und erschöpft eine kleine Welt. Die Regersche Fuge ist in den meisten Fällen ein Schema. Ihr Verlauf ist fast stets derselbe: eine einzige große äußere und innere Steigerung vom bröckelig-mosaikartig kurzatmigen, heimlich-schalkhaft dahinplaudernden Thema bis zur endlichen gewaltigen Bläser-Uebergipfelung durch das in der Verlängerung gebrachte Thema der gewöhnlich voraufgehenden Variationen. Bachs Fugenthemen wachsen aus Charakter und Stimmung der Präludien förmlich heraus. Das ist innerliche und innerlich notwendige Fugenkunst. Regers Fugen können in fast allen Fällen ihr von den Variationen losgelöstes Eigenleben führen.

Gleichwohl verdient Reger die uneingeschränkteste Bewunderung und Zustimmung da, wo gegebene Muster, Formen und Themen seiner unerschöpflichen kombinatorischen Phantasie, seiner ungeheueren kontrapunktischen Routine wohltätige Fesseln anlegten (Hiller-, Mozart-Variationen für Orchester; Bach-, Beethoven-Variationen, Introduktion, Passacaglia und Fuge für Klavier; Choralkantaten) oder ihn die bewußte Anlehnung an alte Musik bis zu Dufay und Binchois zurück suchen ließen (100. Psalm, Violin- und Cello-Solosonaten, Violinsuite mit dem bekannten Largo im alten, d. h. im Regerisch alten Stil, Streichtrios, kleinere a cappella-Chöre).

Reger begann mit einem massiveren, dickflüssigeren und auch im Klaviersatz den durch seinen, mit Philipp Wolfrum berühmtesten Freund und modernen Orgelmeister an Leipzigs St. Thomä, Karl Straube, in Deutschland und im Ausland zuerst eingeführten Meister des modernen deutschen, auf Bach gegründeten Orgelstils (die großen Choralfantasien, Fantasien und Fugen, Choralvorspiele) nicht verleugnenden Brahms. Man wird namentlich unter der zahlreichen zwei- und vierhändigen Klaviermusik dieser ersten Regerschen Epoche viel schön und natürlich in Brahms' oder Schumann-Kirchners Geist und Art Empfundenes finden: Walzer, Silhouetten, Aquarellen, Intermezzi, Humoresken, Fantasie- und Charakterstücke.

Unserer musikalischen Uebergangszeit mußte auch Reger, ihr sicherlich bedeutendster Künstler, den Zoll zahlen. Er überwand vornehmlich in der Kammermusik schnell die Mode der zersetzenden Versuche um Einführung der chromatischen und ganztönigen Skala (die C dur- [„Schaf und Affe“] und fis moll-Violinsonaten, das fis moll-Streichquartett). Er ging auch, wohl aus wachsender Erkenntnis, seine Orchesterpalette aufzulichten und in ihren Klangfarben zu bereichern, durch die im Grunde von Frankreich eingeführte, impressionistisch-tonmalerische Stimmungspoesie seiner zarten, halb Straußisch „programmatischen“, halb „malerischen“ neuromantischen Orchesteraquarelle (Romantische Suite nach Eichendorff, Böcklin-Suite). Und obwohl sie von seinem eigentlichen, auch im besten Streichquartett (Es) durchaus kontrapunktischen Stil, seiner eigenen Wesensart weit abführten, gehören doch diese Werke zum Besten Regers. Sie sind neuromantisch-dichterische, die Phantasietätigkeit des Hörers mächtig anregende und ihn förmlich „verzaubernde“ Stimmungs- und Klangfarbenmusik von pantheistisch starkem und schwärmerischem Naturgefühl.

Vielleicht war Reger auf dem schönsten Wege, den bisher immer noch vermißten Ausgleich der mancherlei, einander chaotisch und barock widerstrebenden Elemente seines, alle Gebiete außer dem der Oper und — trotz der nicht eben starken Ballettsuite — des Balletts bebauenden Schaffens in einer sichtlich immer mehr wachsenden Vereinfachung seiner Kunst nach Form, Harmonie und Modulation zu finden, als die Norne ganz unerwartet und tragisch früh seinen Lebensfaden durchschnitt.

Sie hat viel zerstört. Es wäre müßig und verfrüht, schon heute zu fragen: was wird von ihm leben? Viel im Verhältnis zur Menge des Geschaffenen dürfte es vielleicht wohl kaum sein, wenn auch gewiß unvergleichlich weit mehr, als sein vielleicht „Volkstümlichstes“, doch keineswegs Bestes: die „Schlichten Weisen“ (Gesang), die Hefte „Aus meinem Tagebuche“ (Klavier). Ich suche es am wenigsten im Violin- oder Klavierkonzert. Auch nicht im Lied — dem im übrigen modernsten Teil seines Schaffens —, das neben einzelnen ganz herrlich gelungenen Mustern (An eine Aeolsharfe, Das Dorf u. a.) meist durch die Bleigewichte eines unentwickelten literarischen Geschmacks gehemmt wird. Oder in seinem, vielfach unter den gleichen dichterischen Hemmungen leidenden Chorwerk großen Stils mit Orchester (Die Nonnen, An den Gesang, Gesang der Verklärten), obwohl dieses, wie auch die späteren Orchesterwerke deutlich erweisen kann, daß auch ein durch Bach und Brahms erzogener Max Reger von Wagner und Liszt nicht völlig loskam. Ich suche es auch weniger in seinen ersten und früheren Orchesterwerken (Sinfonietta, Serenade), in dem gewiß tragisch gestimmten, aber formell verunglückten und überlangen Symphonischen Prolog zu einer Tragödie, oder gar in den schwachen Lustspiel- oder Vaterländischen

Ouvertüren. Ich finde es vielmehr am meisten in der Orgel-, danach in der Kammermusik mit Klavier, der Klaviermusik und in den herrlichen Bearbeitungen Bachs und anderer alter, aber auch moderner (Brahms, Jensen, Hugo Wolf, d'Albert) Meister. Regers Orgelmusik ist trotz ihrer allgemeinen Bachschen Grundlage nun ganz gewiß nicht „Bachisch", frühen Tod seines Kompositionsprofessors der Meisterklassen des Kgl. Konservatoriums nur zu begreiflich erscheinen lassen: der Pianist Reger. Auch er, dessen wundervolles, zart- und klangpoetisches Spiel in so merkwürdigem Gegensatz zu seiner robusten Persönlichkeit und kraftvollen Kunst stand, gab so manchem Leipziger Bach-Fest des Leipziger Bach-

(1)

Er zählt zu den humorvollsten Dingen, Kritiken zu lesen u. zu vergleichen, es ist ja eine alte Weisheit: „Ein Musiker ist kein Kritiker – ein Kritiker niemals Musiker!" Selbst wenn man sich diese alte Wahrheit oft so sehr zu Gemüte führt, so ist man doch immer wieder aufs Höchlichste

(2)

erstaunt, welchen unmöglich erscheinenden Entgleisungen, Widersprüchen und ewigen Blamagen man da tagtäglich begegnet. Zur Entschuldigung kann da vor Allem angeführt werden: „Wer schreibt nicht Kritiken?" Leute, die mit Musik gar nichts zu thun haben, Ärzte, Lehrer, Beamte bringen ihre musikalisch-kritische Weisheit mit größter „Bescheidenheit"

(3)

als Orakel – Kurzum: die Kritik hat es sich selbst zuzuschreiben, wenn man sie überhaupt nicht ernst nehmen kann! Außerdem: wie oft spielt hier nicht auch das unselige Cliquenwesen eine ausschlaggebende Rolle für eine gratulierende oder ablehnende Kritik! Vermögen persönliche Freundschaft oder Feindschaft niemals den „vorurtheilslosen" Blick der

(4)

„Merkers" zu trüben? Gewiß kenne u. schätze ich einige wirkliche Kritiker, denen es sehr ernsthaft um Musik zu Mute ist – aber diese Kritiker sind eben so dünn gesät als jene Komponisten, die – nach der Ansicht der Kritik – originell, schön, empfindungsvoll etc etc zu schreiben verstehen u. können.

Dr Max Reger

Handschrift Max Regers.

sondern durchaus modern, „Regerisch". Aber sie bildet schon in der gewaltigen Anlage ihrer Hauptwerke den großartigen Gipfel des modernen deutschen Orgelstils, der auch in gebundener Schreibweise die ganze subjektive, sich fessellos mit Gott und der Welt auseinandersetzende Persönlichkeit einsetzt.

Neben dem, auf diesem Gebiet wahrhaft großen Meister wird noch Eins die tiefe Trauer gerade Leipzigs um den allzu-

Vereins (Straube), manchem Leipziger Reger-Abend, mancher Leipziger Gewandhaus-Kammermusik, manchem Leipziger Liederabend die besondere Anziehung. Hier dachte man nicht mehr an „Pianismus", an Technik, an Begleitungsregeln, sondern man stand unter dem zwingenden Eindruck einer markanten und großen Persönlichkeit.

Die Mitwelt hat Reger dank seines ersten geschäftstüchtigen Verlegers den dornenvollen Pfad des deutschen Komponisten

erstaunlich rasch und leicht geebnet. Nachdem er selbst vor etwa fünfzehn Jahren die Propaganda für seine Werke übernommen hatte, war er bereits nach wenigen Jahren als der weitaus bedeutendste Musiker der sogen. „absoluten“ Richtung anerkannt. Auf den Dreißigjährigen schon ward Ehre um Ehre gehäuft: Ehren-Doktorate — philosophische und medizinische — deutscher Universitäten, Auszeichnungen, Titel, Orden (mit Willy Burmester u. a. besaß auch Reger hofrätliche Würden) und die ehrenvollsten musikalischen Stellungen und Aemter.

Wenn das Leipziger Kgl. Konservatorium den Toten schnellfertig unter die „größten Meister aller Zeiten“ reiht, so hätte niemand mehr über diese gutgemeinte Entgleisung herzlicher gelacht, als der aller Aemter, Würden und Ehren zum Trotz erfrischend naturwüchsig und bajuvarisch gebliebene Reger selber. Wenn er vielmehr n i c h t die Reihe der großen deutschen Meister erreicht hat, in die er kraft seiner phänomenalen musikalischen Begabung hätte kommen können und müssen, so sind daran einmal seine innerlich ungesammelte und übergroße Fruchtbarkeit, dann aber seine Mängel an wirklich eigenwüchsiger und hochbedeutender allgemeiner Phantasie-, wie an wirklicher geistiger Kraft schuld.

Die Mitwelt hat ihn das alles nicht entgelten lassen. Freuen wir uns dessen von ganzem Herzen! Hoffen wir sogar auch, daß die Nachwelt bei allem naturnotwendigen Ausgleich im schwankenden Auf und Ab der Tagesmeinungen dem Schönsten und Besten, das der heimgegangene Meister geschaffen, ein gleich dankbares und tätiges Interesse bewahren wird!

Regers Klaviermusik.

Von MAX HEHEMANN.

Reger ist in jungen Jahren ein virtuoser Klavierspieler gewesen, dem die Chopinschen Etüden und Walzer zu leicht waren, und der sich deshalb ihrer fünf noch einmal besonders vornahm. Das Ergebnis liegt vor in einem Hefte „Fünf Spezialstudien für Klavier; Bearbeitungen Chopinscher Werke“, das ohne Opuszahl erschienen ist, und vielleicht manchen interessieren wird. Doch, um mit Herrn v. Jagow zu sprechen: „Ich warne Neugierige!“, denn es gehört ein gerüttelt und geschüttelt Maß von Technik dazu, mit ihnen fertig zu werden. Beweis: Reger selbst konnte sie in späterer Zeit nicht mehr spielen. Von seinem Interesse für die technische Seite des Klavierspieles zeugen weiter vier Spezialstudien für die linke Hand allein. Auch das ist nichts für die große Gilde der Klavierspieler im allgemeinen, die Reger sich auf andere Weise verpflichtet hat. Für sie pflegte er das Gebiet der kleinen Charakterstücke, wie Mendelssohn und Schumann sie in die Literatur einführten; allerlei Genremusik liebenswürdigen, neckischen, sinnenden und grübelnden Charakters. Als da sind: op. 82 „Aus meinem Tagebuche“, op. 135, Episoden, und op. 143, Träumereien am Kamin. Doch gibt es aus der Frühzeit noch allerlei unter mancherlei Namen, Walzer und leichte Dinge, die eine Bekanntschaft lohnen. Bei der Unzahl dieser Stücke müssen wir mit der Ungleichmäßigkeit des Regerschen Schaffens von vornherein rechnen, und nicht Vollwertiges mit in den Kauf nehmen. Kleine Perlen laufen aber vielfach mitunter, und dort sieht man dem Komponisten sehr schön in seine Werkstatt hinein. Denn Reger hat in einzelnen kleinen Stücken ungemein viel Poesie gegeben, während er in anderen gerne seinen harmonischen Witz erprobte. Spieler mittleren Grades finden hier Gelegenheit, sich mit der Eigenart des Regerschen Stiles vertraut zu machen, und aus der Nähe zu beobachten, daß seine Harmonik die logische Schöpfung eines sehr klaren Kopfes ist. Womit jedoch über dieses Problem hier nichts weiter gesagt werden soll.

Auch an die Kleinen hat Reger einmal gedacht, als er die beiden Sonatinen op. 89 schrieb. Sie haben einen fremdartigen und unbeholfenen Charakter wie alle Stücke, wo Reger naiv zu werden versuchte, da er hierzu gar kein Talent hatte. Er gibt da einen Abzug aus Clementi und Mozart und biegt ihn auf seine Weise um. Gewollte Musik.

Das wäre das Zweihändige für die Finger von mittlerer Begabung. Für „Vierhänder“ gibt es aus der Jugendzeit noch einige Walzermusik, dann aber kommen die Burlesken op. 58, von denen eine auch in zweihändiger Ausgabe erschienen ist. Echter Reger, also schwer! An Bearbeitungen seien genannt die brandenburgischen Konzerte von Joh. Seb. Bach, sowie die vom Komponisten selbst bearbeiteten Auszüge eigener Werke. Aber auch der „Zweiklavierigen“ hat sich Reger erinnert und für zwei Klaviere zu vier Händen bearbeitet die Tannhäuser-Ouvertüre, das Meistersinger-Vorspiel, Wotans Abschied und Feuerzauber, ferner das Vorspiel und den Liebestod aus dem Tristan. Man kann sich leicht denken, wie es diesen Poeten des Klaviertones reizen mußte, solch geniale Schöpfungen des vollendeten Orchesterklanges für das Klavier umzudichten.

Damit kämen wir nun, da Reger leider keine Klaviersonaten geschrieben hat, zu den großen Schöpfungen der Regerschen Klaviermusik, der Passacaglia, den Bach- und Beethoven-Variationen und ihrem liebenswürdigen Nachspiel, den Telemann-Variationen. In den drei erstgenannten Werken haben wir reine und vollendete Aeußerungen der Seele Regers und seiner musikalischen Erkenntnis vor uns. In den Bach-Variationen herrscht jene freie, von Reger besonders ausgebildete Art, die sich immer mehr vom bloßen Verändern loslöst und sich in Fantasien über Bruchteile des Themas oder harmonische Wendungen gefällt. Die recht verwickelten Zusammenhänge dieser Variationen habe ich in meinem Reger-Buche (Verlag R. Piper & Co., München) dargelegt. Das Werk müßte bei solcher Art des Schaffens auseinanderfallen, sorgte nicht ein strenges geistiges Band dafür, daß die Einheitlichkeit des Ganzen gewahrt bleibe. Trotz der außerordentlichen Mannigfaltigkeit der Einfälle gehören denn auch die Bach-Variationen zum Geschlossensten, was Reger geschrieben hat; sie drängen von selbst und unaufhaltsam zu jener kolossalen Fuge, die nichts weiter ist als der zusammengepreßte Inhalt des Vorhergegangenen; ein Beispiel von äußerst konzentrierter Kraft.

Als Reger dieses Werk schrieb — es war im Jahre 1904 — hatte er noch keinen „Namen“, und es mußte ihm natürlich daran liegen, daß die Größen des Konzertpodiums sich seiner annahmen. Die Berühmtheiten aber, denen er es vorlegte, dankten für so starke geistige und technische Arbeit, wie ihnen damit zugemutet wurde, und erklärten dieses op. 81 für unspielbar!

Ganz im Gegensatz zu diesem düsteren Nachtgemälde stehen nun die Beethoven-Variationen, op. 86, für zwei Klaviere, wie ein Tag voll Sonnenschein, den nur manchmal ein Wolkenschatten zu trüben versucht. Sie sind das volkstümlichste aller Regerschen Werke geworden, strahlend von Lebenslust, überwältigend in der Fülle von Phantasie, die sich hier kundgibt und sich weit strenger an das gegebene Thema hält als die Bach-Variationen, um den lockerer gefügten Bilderreichtum musikalisch zusammenzuhalten. Die in toller Laune sich schier überschlagende Fuge mit der blendend schönen Engführung des Beethovenschen Themas hat wohl noch nie ihre Wirkung versagt!

Wie diese beiden Werke ist auch die Passacaglia und Fuge, op. 96, für zwei Klaviere ein Stück vollendeter Architektur. In der düsteren Grundstimmung den Bach-Variationen verwandt, bot diese wildbewegte Schöpfung schon ihrer Form nach dem Komponisten Gelegenheit zur Entfaltung aller harmonischen Künste. Verschwenderisch und von größter Kraft und Kühnheit in der Umdeutung der Akkorde ist diese Passacaglia samt ihrer Einleitung und der Fuge eine Selbstdarstellung der Regerschen Harmonik geworden, die hier alle Schlüsse ihrer Logik zieht. An heißblütigem Temperament steht sie den Bach-Variationen nahe, wenn sie auch deren Tiefe nicht erreicht.

Mit dem Behagen, das den Beethoven-Variationen eigen, ging nun Reger an sein letztes großes Variationenwerk, das op. 134, die Variationen und Fuge über ein Thema von G. Ph. Telemann. Er holte sich da ein Menuettthema von etwas schwerfälliger, fast elefantenartiger Grazie, das noch stark sarabandenmäßigen Charakter trägt. Und ging damit zunächst ganz ehrbar figurierend im Stil der damaligen Zeit zu Werke. Aber dann kommen bald die Regerschen Kunststückchen der Harmonik, verschmitzte Vorhalte und Umdeutungen, die immer zeigen, wer eigentlich am Werke ist, obwohl der Komponist sich offensichtlich Mühe gibt, einmal ganz „strenge“ Variationen zu schreiben und sich dicht an der Stange des Themas zu halten. Das Ganze ist ein überlegenes Spiel, das weniger nach Ausdruck als auf ein liebenswürdiges Geplauder hinausgeht. Reger auf dem Parkettboden über ein gesellschaftliches Thema aus alter Zeit seine Bemerkungen machend. Und zum Schluß noch als Fuge ein glanzvolles Bild aus einem Festsaale von der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entrollend.

Diese Telemann-Variationen sind auch einer sehr guten mittleren Fertigkeit erreichbar, und mögen allen denen empfohlen sein, die sich an den Kraftwerken mit ihrer vollgriffigen Oktaventechnik und den großen geistigen Anforderungen nicht selbsttätig erfreuen können. Ihnen sei zum Schlusse noch ein Juwel Regerschen Nachschaffens dringend ans Herz gelegt: das Heft ausgewählter Orgelchoralvorspiele von Joh. Seb. Bach, die Reger für Klavier zu zwei Händen übertrug. Diese kleinen symphonischen Dichtungen bezeichnete Reger treffend als Extrakt der Bachschen Kunst, und mit ihrer wundervollen Bearbeitung für Klavier hat er einen Schatz erschlossen, von dem die Allerwenigsten eine Ahnung haben. Möchten aus diesen Wenigen recht Viele werden; sie empfangen hier aus Regers Händen Bachschen Geist in reinster Form!

Eine lustige Fahrt mit Max Reger nach Braunschweig.

Von GERHARD DORSCHFELDT (Magdeburg).

Im Anfang des letzten Winters war Max Reger von der Braunschweiger Hofkapelle zu einem Konzert geladen worden. Da der Meister wußte, daß ich seine Mozart-Variationen sowie seine vaterländische Ouvertüre noch nicht gehört hatte, lud er mich ein, von Magdeburg nach dort zu kommen, um unter seiner persönlichen Leitung die Werke kennen zu lernen. Er fuhr einen Tag früher als ich nach Braunschweig, weil er noch die letzten Proben zu leiten hatte; ich versprach, am Konzerttage nachzukommen und ihn dann im Parkhotel aufzusuchen. Um die Mittagszeit traf ich dort ein und fand den Meister behaglich im Restaurant mit dem zweiten Kapellmeister der Oper. Seine Freude war groß, als er mich sah, und in seiner Herzensgüte sorgte er erst einmal dafür, daß ich meinen Hunger, den ich unbedingt nach seiner Meinung haben mußte, stillen konnte. Nachdem der Kapellmeister sich verabschiedet und ich mein lukullisches Mahl in Gemütsruhe verspeist hatte, ließ Reger Liköre, von denen er bald herausfand, daß der Ingwer am besten schmecke, kommen, und trotz meines Sträubens mußte ich wohl oder übel mit ihm ein paar Gläschen dieses edlen Getränkes leeren. Ich kann allerdings nicht behaupten, daß mir dies sehr schwer gefallen wäre und konnte dem Meister entschieden seinen Geschmack nicht abstreiten. Leider, oder soll ich sagen zum Glück, kam der damalige Hofkapellmeister, der jetzige Generalmusikdirektor Pohlig dazwischen, der durch sein Erscheinen der weiteren Bestellung des erwähnten Getränkes Einhalt gebot. Ich freute mich natürlich sehr, die Bekanntschaft des äußerst liebenswürdigen Herren machen zu dürfen, der, wie mir Reger schon im Laufe unseres Gespräches mitteilte, ein Dirigentengenie ersten Ranges wäre. Reger, der sich in glücklichster Stimmung zu fühlen schien, hatte aber keineswegs die Absicht, die Kellnerin, die uns dort bediente, für längere Zeit ihren eigenen Gedanken nachgehen zu lassen und bestellte, damit sie, wie er sagte, „ein bissel etwas zu tun bekäme“, ein paar Gläschen Pilsener. Ich sehe ihn noch, wie er da saß, mit seiner Havanna, seinem echten Pilsener und seinem lieben schmunzelnden Gesichte. Er unterhielt uns mit seinen unvergleichlichen Witzen. Nachdem wir so eine Stunde zusammengesessen, verabschiedete sich Pohlig, und ich, bei dem sich schon Ingwervisionen bemerkbar machten, forderte den Meister auf, ein wenig spazieren zu gehen. Reger, der dazu aber scheinbar gar keine Lust verspürte, wollte sich den Genuß einer aus fünf Musikern bestehenden Künstlerkapelle, die im Hotel konzertierte, nicht entgehen lassen und beharrte darauf, bis um 4 Uhr zu warten und den „herrlichen“ Klängen zu lauschen. Als es 4 Uhr war erschienen auch pünktlich die Herren „Künstler“; jedoch, veränderte sich angesichts Regers, trotzdem es alle blühende gesunde Menschen waren, ihre Gesichtsfarbe merklich, und der Meister, den das zu amüsieren schien, bestellte sich noch ein Gläschen Pilsener. Die Musiker wagten nicht anzufangen und warteten mit ängstlicher Miene auf den Aufbruch Regers; dieser ließ sich aber hierdurch keineswegs beirren und blieb beharrlich sitzen. Als er sein Glas geleert ging ein fast vernehmbares Aufatmen durch den Raum, das natürlich von der Künstlerkapelle herrührte. Es war mittlerweile ½5 Uhr geworden und noch war kein Ton erklungen. Der Wirt, dem das nicht zu behagen schien, forderte die Leute auf, anzufangen und, da sie sahen, daß ihre scheinbare Freude doch wieder zu Wasser wurde (denn Reger bestellte uns noch je eine Tasse Kaffee), suchten sie erst einmal durch kräftiges Stimmen und grobe dissonierende Klänge das Ohr des Meisters abzuhärten. Endlich um ¾5 Uhr begann das Konzert mit einem Walzer von Johann Strauß. Nachdem der Meister einige Zeit zugehört und die „Virtuosen“ ihr Stück beendet, hielt es ihn auch nicht länger und wir verließen, indem er einem ihm nahesitzenden Musiker mitleidig auf die Schulter klopfte, den Raum. Wir begaben uns in sein Zimmer, wo Reger noch ein wenig der Ruhe pflegen wollte. Ich mußte, obwohl ich rein gar nicht in der Stimmung war, mich in das Nebenbett begeben und auch versuchen, Ruhe zu finden. Jedoch hielt ich das nicht lange aus und der Meister, der meine Unruhe zu begreifen schien und dies durchaus auf Hungergefühle zurückführte, ließ durch den Kellner eine Portion Rührei mit Schinken kommen, wozu es noch eine Tasse Kaffee gab. Nun sollte, ich schlafen. Ich verhielt mich jetzt selbstverständlich ruhig, da ich sah, daß Reger unbedingt der Ruhe bedurfte; aber nachdem er eingeschlafen, sprang ich kurz entschlossen aus dem Bette und drückte mich leise zur Türe hinaus. Um halb 7 Uhr wollte der Meister geweckt sein, ich war pünktlich zur Stelle; zu meinem Erstaunen fand ich ihn aber schon auf, er war gerade dabei, sich von einem „Verschönerungskünstler“ in Ordnung bringen zu lassen. Er lachte sehr über meinen Streich und war mir deswegen durchaus nicht böse. Dann half ich ihm ein wenig, und Reger drückte mir aus Dankbarkeit ein Sperrsitzbillett in die Hand. Nachdem er, wie er meinte, „konzertfähig“ angezogen war, kamen mehrere Herren der Hofkapelle, um ihn abzuholen; sie teilten ihm mit, daß das Konzert schon seit Mittag ausverkauft wäre. Dann begleitete ich ihn zum Hoftheater, in welchem das Konzert stattfand und mußte feierlichst versprechen, nach Schluß wieder zu ihm zu kommen, da er wohl fürchtete, von der Menge, die sich doch immer nach Beendigung der Konzerte vor dem Theatereingang zur „Ehrung“ der Künstler aufzustellen pflegt, erdrückt zu werden. Sehr leicht wäre ihnen ja das wohl nicht geworden, da auch mehrere Herren der Hofkapelle sich erboten, den Meister zu beschützen; wir hatten uns außerdem mit Schirmen und Stöcken genügend bewaffnet, um etwaigen „Liebesbezeigungen“ vorzubeugen. Ich mußte, nachdem ich mich verabschiedet, einen anderen Eingang benutzen, um zu meinem Sperrsitzplatze zu gelangen. Das Programm des Konzertes enthielt außer einer kleineren unter Pohlig zur Aufführung kommenden Haydn-Symphonie die Mozart-Variationen und die vaterländische Ouvertüre von Reger, die der Meister selbst dirigierte, und das Bachsche d moll-Konzert in der Bearbeitung Regers, welches er selbst zum Vortrag brachte. Reger wurde stürmisch gefeiert, namentlich rief die vaterländische Ouvertüre eine Begeisterung hervor, wie ich sie selten, ich kann wohl sagen überhaupt noch nicht, erlebt habe. Am Ende des Werkes, in welchem sich unsere Nationalgesänge in großartigem polyphonischem Aufbaue zu kunstvollen Geweben vereinigen, erhob sich das ganze im ersten Rang sitzende Militär von den Plätzen und hörte dem Schluß stehend zu. Es war ein feierlicher Augenblick, der auf alle, die ihm beiwohnen konnten, einen nie zu vergessenden Eindruck hinterlassen hat. Die Hervorrufe wollten kein Ende nehmen und erst, als Reger nicht wiederkehrte und das Publikum einsehen mußte, daß weiterer Applaus vergebene Liebesmühe bedeute, verließ es den Raum. Vor dem Künstlereingang hatte sich, wie Reger im voraus geahnt hatte, eine große Menschenmenge angesammelt. Wir täuschten aber die Leute, indem wir sagten, der Meister sei bereits fort. Reger blieb längere Zeit oben und erst, als sich das Publikum zerstreute, holten wir ihn. Im Parkhotel wurde ihm zu Ehren eine kleine Feier von der Hofkapelle veranstaltet, der ich auch beiwohnen durfte. Reger war natürlich der Mittelpunkt der ganzen Gesellschaft und wußte solches Leben hinein zu bringen, daß sich binnen einer halben Stunde alles in vergnügtester Stimmung befand. Da er um 1 Uhr schon wieder Braunschweig verlassen mußte (er hatte am nächsten Nachmittag um 3 Uhr in Berlin eine Probe), brachen wir um 12 Uhr auf, und einige Herren der Hofkapelle halfen ihm mit mir beim Einpacken seiner Sachen. Um ½1 Uhr kam der Wagen vorgefahren, um Reger abzuholen. Als wir nun fertig waren und soeben das Zimmer verlassen wollten, bemerkte Reger noch seine Stiefel unter dem Bett. Da wir genau wußten, daß wir Stiefel eingepackt hatten, mußten wir zu unserem Entsetzen wahrnehmen, daß die sich im Koffer befindenden Stiefel die meinigen waren. Also blieb uns nichts anderes übrig, als alles noch einmal herauszunehmen. Zum Glück lagen die Stiefel obenauf; wir tauschten sie nun schnell aus und dann ging es zur Bahn. Dieser Vorfall machte Reger Vergnügen, und wenn wir später noch über die Braunschweiger Reise sprachen, erinnerte er sich gern dieser „Stiefelepisode“. Reger erreichte, da der Wagen schnell fuhr, noch bequem den Zug; ich, der ich noch die Nacht in Braunschweig blieb und in seinem Zimmer logieren durfte, konnte feststellen, daß der Meister sich wieder während dieses kurzen Aufenthaltes die Herzen der Künstler im Sturme erobert hatte. Mir aber wird diese Fahrt stets unvergeßlich bleiben und ich hoffe, daß der Leser dies begreiflich finden wird.

* * *

— *Reger-Witze* machen jetzt überall in Deutschland die Runde. Die Betriebsamkeit manches Tagesschriftstellers ließ sich kaum so lange zurückhalten, bis die Leiche des Meisters der läuternden Flamme übergeben war: die Witze mußten gedruckt werden, ehe die Konkurrenz auf dem Platze erschien. Und begierig griffen „führende“ Blätter nach den in der Mehrzahl noch dazu herzlich schlecht erzählten Scherzen, die mit Regers Namen nicht immer in gerechtfertigter Weise in Verbindung gebracht werden. Das Thema wird vermutlich noch weiterhin ausgeschlachtet werden, und vielleicht bekommen wir schon bald eine eigene Schrift über Reger als Witzbold. Möge sie mit Scharfsinn und wissenschaftlicher Gründlichkeit abgefaßt und dadurch eine Quelle zur künftigen Reger-Biographie werden! *W. N.*

Wilhelm Mauke.

Skizze zu seinem Charakterbild.

Von Dr. GEORG KAISER (Borsdorf-Leipzig).

Die Kriegsgewinnsteuer kommt für die deutschen Komponisten nicht in Frage. Warum nicht? Aus mancherlei Gründen, von denen ich nur einige anführen will. Zunächst wird unleugbar erheblich weniger öffentlich zugängige Musik gemacht als im Frieden und die Umsatzsumme auf jeden Fall stark geschmälert; dann hielt man sich, sowohl aus vaterländisch-psychischen, wie aber auch aus geschäftlichen Gründen mit ausdauernder Vorliebe an die Klassiker, und der Beethoven-Zyklusse ward Legion; wollte man jedoch wirklich noch modern sein, so hatte man ja die bewährten Meister, die auch vor dem Kriege längst anerkannt und eingeübt waren von Orchestern, Sängern, Instrumentalisten, sofort zur Hand, und so machte Richard Strauß beispielsweise mit Strauß-Wochen sein künstlerisches und klingendes Geschäft wie vorher. Die vielen aus den Programmen verbannten Ausländer wurden auf solche Weise gar nicht durch Zuwahl weniger gepflegter deutscher Tondichter ersetzt. Es wurde im großen ganzen recht bequem weiter musiziert, wenigstens was die Programmfrage anbelangt. Ein paar Ausnahmen, wie der Aufschwung des betriebsamen Waldemar v. Baußnern oder die erweiterte Erkenntnis von der Bedeutung des romantischen Dresdener Symphonikers Paul Büttner, bestätigen nur das Gesagte. Und die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, die nun einen ungeheuren Anlauf zur Förderung ihrer Mitglieder nehmen sollte, machte hauptsächlich reden von sich durch ihre gerichtlichen Auseinandersetzungen mit früheren Angehörigen; und in dem einen Fall Theodor Streicher wurde sogar aus einem zu fördernden Streicher ein unterdrückter Gestrichener, da ein Vorstandsmitglied ihn vom Programm absetzte, weil der zu fördernde Komponist sich nicht zur Unterschrift eines gewünschten Reverses bereit fand.

Man hätte sich das alles ganz anders denken können. Man hätte beispielsweise glauben und damit viel Optimismus aufbringen können, daß ein so fades, so undeutsches, so sehr Goethe beleidigendes, steuerpflichtiges Werk wie die Thomassche Mignon sofort vom Opernspielplane verschwände, um heimatlichen Schöpfungen Platz zu machen. Ich habe nichts gegen alle warme Pflege ausländischer, feindlicher Kunst, aber sie muß uns menschlich-künstlerisch etwas, besser noch recht viel zu sagen haben. Die fortgesetzte Bevorzugung dieser nichtigen Mignon, die man auf den Hoftheatern zu Dresden wie Berlin, in Leipzig wie überall zu sehen bekommt, wird nun entschuldigt mit dem mir von einem hervorragenden Opernleiter entgegengehaltenen Grunde: wir hätten keine eigentlichen Sonntagsopern leichteren Stils. O, wie arm müssen wir Deutschen doch sein, daß wir keine Sonntagsopern leichteren Stils haben! Aber glaubt das ernstlich ein gutunterrichteter Musikfreund? Nein, es ist die verdammte Bequemlichkeit der Unternehmer, der Direktoren, Kapellmeister und Regisseure, die solche Sprüche sich selber, gewissermaßen ohne Einschaltung des Nachdenkapparates, zur überzeugungskräftigen Richtigkeit und Wahrheit werden läßt.

... Jetzt schlägt der freundliche Leser unfreundlich auf den Tisch und fragt, was denn das alles mit einem Charakterbilde Maukes zu tun habe? Du wirst gleich sehen, freundlicher unfreundlicher Leser.

Man hätte sich nämlich denken können, daß eine größere Schar bisher hintangestellter deutscher Tondichter fast wie aus der Pistole geschossen hervorsprängen auf die Symphoniepodien, die Opernbühnen, in die Chor- und Liedersäle. Es hätte (so träumt der Optimist) ein Wettstreiten, ein Aufblühen, eine Siegerfreude, ein Belohnen entsetzlich langer Wartezeiten ohnegleichen geben können. Wir hätten sicherlich ein oder zwei Dutzend brauchbare neue Opern, noch mehr anregende, teilweise vielleicht sogar gehaltreiche Symphonien bekommen; endlich wäre für die bescheiden oder ingrimmig im Hintergrund zurückgehaltenen schöpferischen Geister die Stunde der Entspannung da gewesen! Und da hätte in der vordersten Reihe dieser eroberungsmutigen, nach eifrigen Zuhörern lechzenden deutschen Tondichter der feurige, scharfdenkende, leidenschaftlich brausende Wilhelm Mauke gestanden.

Sicher ist zwar, daß seine Zeit noch kommt, so oder so. Aber auch das Leben, und nicht erst der Tod, möchte ihm seine Früchte reichen. Wilhelm Mauke wird im nächsten Jahre ein Fünfziger. Er hat selber an dieser Stelle (in Heft 1 vom 7. Oktober 1915) in seiner temperamentvollen Weise über sich und seine Kunst geplaudert, aber dabei doch nicht sagen können, wie weh ihm bei Betrachtung dieser oben kurz bezeichneten Miseren ums Herz wird und wie sehr er verdiene, an das Licht der großen Konzertsäle, an Ohr und Seele des verständigen Publikums gezogen zu werden. Ich aber kann es und muß es freudig und mahnend zugleich aussprechen: die musikalische Welt hat an Mauke viel gut zu machen!

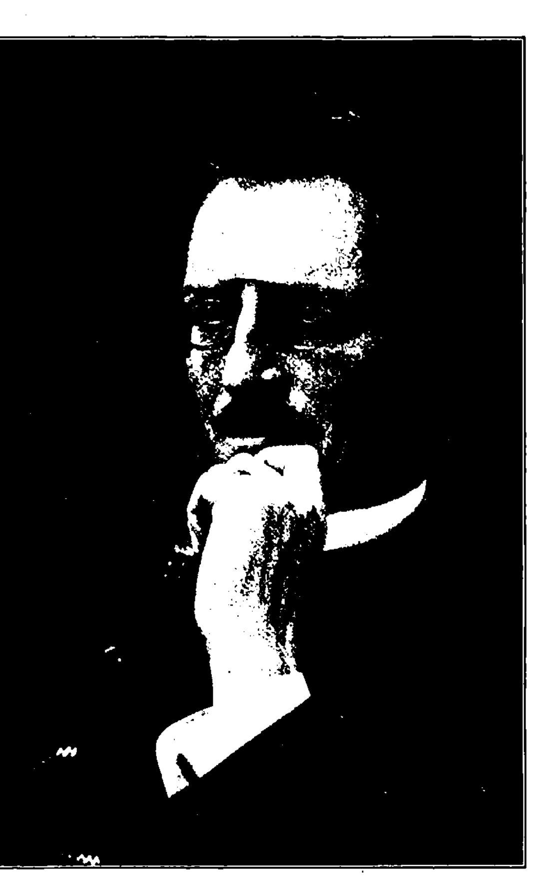
Michael Georg Conrad, der vor kurzem erst gefeierte Siebziger, hat einmal in Hinsicht auf das Schicksal der Maukeschen Kunst folgende treffende Worte geschrieben: „Gehört das neuentdeckte Talent persönlich und sozial einer herrschenden Clique an, einer durch Geld und Position einflußreichen Gesellschaftsschicht, so einigen sich die Urteile bald auf einen wohlklingenden Bewunderungsakkord. Die dissonierenden Vorhalte lösen sich auf in reinster Harmonie. Wehe aber, wenn das junge Talent, das ans Licht möchte, nur Musiker, nichts als Musiker ist, ohne das Schwergewicht des Geldsacks und der Stellung: dreimal Wehe, wenn es, um des Broterwerbs willen, selbst im kritischen Areopag schon eine Feder geschwungen, die von enthusiastischer Rücksichtslosigkeit und unbestechlicher Gewissenhaftigkeit triefend, sich tief in die Herzen seiner Opfer bohrte!" Und einer der besten Kenner Maukeschen Wesens hat nach der Uraufführung eines Maukeschen Werkes durch Ferdinand Loewe in München sich nicht gescheut, das Folgende auszusprechen: „Die tonangebende Kritik gerade setzte sich wieder auf den alten Klepper und ritt ihre munteren Don-Quijote-Attacken gegen ein Werk, dessen Aufnahme bei jener Kritik a priori für den Wissenden aus Gründen als tendenziös gefärbt zu erwarten war, deren Prüfung ich aus Mangel an Raum, vielleicht auch aus Rücksicht unterlasse. Don Quijoterien sind immer lächerlich. Nur wird in unserem Falle der Humor der Sache dadurch schlimm verzerrt, daß die andauernde und hartnäckige Anzweiflung und Verkleinerung eines Künstlers den ä u ß e r e n Erfolg — den man ihm auch dann von Herzen wünscht, wenn man weiß, daß der i n n e r e, d. h. der, den er bei vorurteilslosen und begeisterungsfähigen Leuten errang, längst schon entschieden ist — in einer Weise verhindert, die einer weniger robusten Natur wie der Maukes die Freude am Schaffen, vielleicht am Leben rauben würde. Die furchtbare Anklage, die jeder Biograph Hugo Wolfs gegen das ‚Volk der Dichter und Denker' erheben muß, sollte sich nicht immer und immer wiederholen lassen."

Diese beiden Kundgebungen drücken vollkommen zutreffend die Tragik aus, von der das künstlerische Schaffen Maukes betroffen ist, soweit es nämlich nach tönendem Leben verlangt. Mauke ist zwar einer, der sich der Einsamkeit ergab, die für ihn nicht die furchtbare Oede hat, wie für kleine Geister, die sich ihm im Gegenteil aufs schönste belebt und bevölkert mit inneren Stimmen von Freude, Hoffen und auch Leid, aus der er seine gestaltenden Kräfte zieht; aber doch ist der innige Wunsch zu verstehen, das, was diese Einsamkeit erzeugte, auch der Welt draußen etwas sagen, ihr etwas sein zu lassen. Nun fehlt ihm, dem rücksichtslos Offenherzigen, jedweder Anschluß an eine Clique, ihm fehlt auch der nervus rerum gerendarum, der Türen sprengt und Dirigentenarme in Bewegung setzt, und seine Wahrheitsliebe muß sich auch berufsgemäß in einem kritischen Münchener Amte betätigen. Was das letztere bedeutet, wird der ermessen, der soundsoviele Male geachtete schöpferische Künstler beobachten konnte, wie sie einander plumpe Komplimente machten und sich eben aus Gründen vor der Enthüllung ihrer wahren Empfindungen hüteten. Der Kritiker Mauke freilich macht keine Kreuz- und Querzüge, und die Komponistenkollegen Schillings, d'Albert und auch Richard Strauß haben erst jüngst ein paar recht ungeschminkte Urteile über ihre neuen Opern und Symphonien von ihm zu hören gekriegt. Zur Beurteilung der Stellung von Maukes Werken innerhalb des öffentlichen Musiklebens ist die Kenntnis von dieser Hugo Wolfschen Geradheit des Kritikers Mauke durchaus vonnöten. Sie ist der Schlüssel zu manchem Rätsel, und wir alle müssen dem Tondichter diese so bestimmt die Feder führende Hand drücken, die in unserer auf allerlei Gegenseitigkeitssicherungen ausgehenden Zeit keine weichgeschwungenen, schmeichlerischen Bogen schwingt, um irgendwo ihrerseits eine einflußreiche Hand für sich offen zu machen. In allem, was er schafft, ist Mauke sich selber treu; es ist ein Glück, solche Männer als Freunde, als Mitstreber zum Guten zu besitzen.

Also die große musikalische Welt weiß einzelnes und mancherlei, aber nicht eben viel und längst nicht genug von ihm. Sie erfährt z. B. aus dem neuesten Riemann-Musiklexikon über seine Werke herzlich wenig, aber dafür wird Mauke als der Verfasser einer Biographie über den 1899 verstorbenen finnischen Komponisten Ernst Mielck hingestellt, den er gar nicht gekannt, und über den er als wahrhafter Mensch infolgedessen auch nichts geschrieben hat. Ich möchte mich nun nicht über das Lebenswerk Maukes, wie es bis jetzt in etwa dreiviertelhundert musikalischen Opera vorliegt, verbreiten sondern nur seinen eigenen schon erwähnten Schaffens- und Lebensabriß durch den Hinweis auf das letzte große symphonische Werk bedeutsam ergänzen. Es soll nicht sowohl allein die Wissenschaft von der künstlerisch fortzeugenden Existenz dieses Musikers in breitere Kreise getragen, als der Wunsch bei Dirigenten und Hörern hervorgebracht werden, sich das Erlebnis irgendwelchen, insbesondere eben dieses letzten

Werkes zur schönen Pflicht zu machen. Daher deute ich nur an, daß Mauke in der Geschichte des modernen musikalischen Liedes mit seinen weit über hundert Gesängen eine markante Stellung einnimmt, daß sich in diesen Liedern ein kraftvolles subjektives Empfinden mit packend formender Gestaltung eint, daß sie auch als erste ihrer Gattung sich der Anregung durch die zeitgenössische Lyrik bedienten (Nietzsche, Liliencron, Dehmel, Falke usw.); deute nur an, daß eine ganze Reihe symphonischer Dichtungen, unter ihnen das im höchsten Sinne schwungvolle Sursum corda! (Aufwärts die Herzen!, „ein Sang von Schmerz und Kraft"), Beispiele, Vorbilder an seltener künstlerischer Selbstzucht eines von innen heraus wuchtenden und singenden modernen Tonpoeten sind; daß eine Anzahl ebenso fesselnd charakteristischer wie dankbarer Klavierstücke von ihm viel zu selten gespielt werden, und daß schließlich neben anderem das zweiaktige Musiklustspiel Fanfreluche, das im Münchener Hoftheater mit viel Erfolg gegeben wurde, meinetwegen in einer die französische Rokokohandlung verdeutschenden leichten Ueberarbeitung, die Sehnsucht gar vieler nach einem feinen, melodischen heiteren Opernwerke stillen könnte. Auch das mit einem tragischen Zufall begonnene, vielmehr nicht begonnene Bühnenleben des Mimodramas „Die letzte Maske" sei rasch entlarvt; das Werk war von der Leipziger Oper zur Uraufführung angenommen worden, Lohse wollte es selber herausbringen; die Zensur hat es verboten, wie die Zeitungen meldeten angeblich aus dem Grunde, weil ein darin vorkommender Mord das Empfinden des Zuschauers in der jetzigen Kriegszeit verletze. Ich bemerke nur, daß vor einigen Wochen an diesem Theater ein orientalisches Tanzspiel zum ersten Male gespielt wurde, das zwar nur eine gute Viertelstunde in Anspruch nahm, aber ungehindert durch Zensurspruch mit einem Selbstmord und einem echten und rechten Meuchelmord in krasser Weise aufwarten konnte. Dieses Stück war sogar eine Art „gesellschaftliches Ereignis", stammte es doch vom Sohne eines bekannten Leipziger Sanitätsrates. Leider höre ich nichts davon, daß sich die Leipziger Bühne aus idealistischen wie sozialen Gründen unter diesen Verhältnissen um eine Aufhebung des Verbotes bemühe.

Wenden wir uns nun demjenigen Werke zu, das berufen ist, in der symphonischen Kunst unserer Tage eine gewichtige Stelle einzunehmen, der vor kurzem erst beendeten, ungedruckten und unaufgeführten *Chor-Symphonie „Das Gold"*. Diese zweite Symphonie Maukes ist ein viersätziges c moll-Werk, dessen äußere Erscheinung etwa dem Bilde von Beethovens Neunter entspricht. Auf die drei üblichen ersten Instrumentalsätze folgt als Finalsatz ein großes Orchester- und Chorstück. Bekanntlich hat die Schillersche Ode Beethoven nur zu einem Teile seiner gewaltigen Schöpfung die Anregung gegeben; die Neunte ist aus den Plänen und Stücken zweier verschiedener Symphonien heraus entstanden, und es wäre verkehrt, in allen ihren Teilen etwa bewußte Beziehungen zum Thema der Schiller-Ode aufzusuchen. Das Maukesche Werk ist von Anfang bis Ende vom Gold-Thema, auf das ich gleich näher eingehe, durchdrungen, und es ist bemerkenswert, daß sein vierter Teil mit dem Chor zuallererst entstanden ist. Von da gehen alle musikalischen Strahlen auf die übrigen Sätze aus, sie durchleuchtend und gewissermaßen erst in diesem Finale wieder zusammenbindend zu einem imposanten Gesamteindruck. Als Motto steht über dem Ganzen: „Fügsam dem Satan wie dem Engel, Allgottheit Gold." Es ist eine ebenso kühne wie ernst-bedeutsame symphonische Abwandlung über das Urthema der Welt, das Wagner uns im Ring des Nibelungen dramatisch packend vorgeführt hat. Wir verstehen in diesen Kriegstagen mehr als je die Rolle, die das Gold, die Macht des Geldes schlechthin, auf Erden spielt. Es wäre läppisch, zu leugnen, daß sie schließlich, wenn wir stets nach den hintersten Urgründen forschen, alles regiert, was geschieht unter den Menschen. Es gibt keinen unter uns, der nicht von ihr in irgendeiner Weise, weniger oder mehr fatal, abhängig wäre. Insofern also darf der Stoff als höchst lebendig und als der internationalste, den es überhaupt gibt, ohne weiteres bezeichnet werden. Eine große Aufgabe, die sich der Künstler gestellt hat, erfordert achtungsvolle Betrachtung der Lösung. Die Anregung im besonderen gab der französische Dichter Sâr Peladan mit seinem Roman „Die Allmacht des Goldes", der von einem dichterisch hervorragenden „Hymnus an das Gold" eingeleitet wird. Dieser Hymnus bildet nun (in Emil Scherings Uebersetzung) die Grundlage zu dem Chorsatze, mithin also strahlen seine Gedanken sich in das ganze Werk aus. Nun liegt aber beileibe keine Programmsymphonie im engeren Sinne vor, die etwa Teile des Gedichtes staffelweise verarbeitete und mit Lautmalereien aller Art aufzuwarten suchte. Das Ganze ist vielmehr einzig in seiner Geistigkeit, Abstraktheit erfaßt, und es erschließen sich dem Hörer rein musikalische Gefühlswelten. Ich möchte als entschiedener Gegner aller sich mit der Aufspreizung der technischen Baumittel wichtig tuenden sogen. thematischen Führer mich hier mit einigen hermeneutischen Fingerzeigen begnügen, die das Wesen dieses Kunstwerkes klarmachen. Das Orchester Maukes beansprucht im allgemeinen die übliche moderne Besetzung. Es werden allerdings möglichst zwölf erste Geigen verlangt, weil hier oft Teilungen vorgenommen werden; dann sechs Hörner in *F*, vier *F*-Trompeten, zwei Kontrabaßtuben, ziemlich reichliches Schlagzeug; im Scherzo Tamburin und Xylophon, im Schlußsatz Klavier, dazu gemischter Chor, Sopransolo und Tenorsolo. Die Aufführungsmittel sind demnach nicht allzuschwer zu beschaffen. Der erste Satz wird mit einem richtigen c moll-Grave von einigen zwanzig Takten eröffnet, das dann ins Allegro moderato übergeht. Im wuchtig-breiten Unisono des Streichquintetts, von Posaunen und Tuben machtvoll düster akzentuiert, steht das Goldmachtthema da. Freundlicher blickt uns das Allegro an; hier singt das Solovioloncello vom Glück und Frieden des Goldbesitzes, zur Kantilene der *A*-Klarinette geben die geteilten Geigen und Bratschen ein wahrhaft goldenes, glückliches H dur; Hörnerquinten und Sexten, Sechzehntelwogen gebrochener Akkorde umspülen den Glanz des von den Trompeten verkündeten Besitzthemas — kurz, hier wird in vielgestaltiger Form, rhythmisch äußerst belebt, in kernhafter, plastischer Thematik und reicher, doch nirgends überladener Instrumentalfarbe dem Gefühl von der Macht und Größe des Goldes, wie dem Glück des Besitzes Ausdruck gegeben. Die Kehrseite der Medaille zeigt das folgende Scherzo, ein dämonisches, von grauenhaftem Humor, teuflischem Lachen erfülltes, in der teilweise höchst sparsamen Verwendung der Mittel bewundernswertes Stück. Jagd nach dem Mammon, Tanz ums goldene Kalb könnte man es überschreiben. In einem wilden Stakkato voller chromatischer Ueber- und Untermäßigkeiten tobt das Heer der Gierigen im Wettkampf um das Fluchgold — plötzlich bricht es ab, und nun (quasi als Trio) lassen sich zwei Tuben mit dem Fafner-Zitat vernehmen: ich lieg' und besitz', laßt mich schlafen. Schauerlich grotesk ist die Auslösung dieser nervenspannenden Stille unter den eben vorher wildwütenden Elementen; die musikalische Ironie, soweit sie durch fugierende Verzerrung und Verhöhnung thematischer Bestände überhaupt wirkungskräftig werden kann, tritt in ihre Rechte, und die zuckende, wirblige Tobsucht des ersten Teiles findet sich nach und nach wieder ein, wird aber endlich unterjocht von einem grellen, schrecklichen E dur-Triumphgebrüll des Goldes, vor dem alle wie in Entzückung niederstürzen. Das ist von Mauke ebenso geistreich wie inspiriert geschaffen. Nun freilich gibt es Einen, dem dieser fatalistische Zauber nichts anhaben kann, der sich abschließt und in seinem Inneren Schätze zu heben sucht; es ist das Genie, das arm, aber glücklich ist und des Goldes nicht bedarf. Ein lang ausgesponnener Gesang (Adagio, F dur, 3/4), vom Streichquintett und Solohorn eröffnet, sich immer reicher ausspinnend und in die traumvollen Gefilde des Dichters führend, klingt wie aus stiller Einsamkeit in diese vorhergehenden Sturmelemente hinein. Der vierte Satz bringt nun gewissermaßen die gedankliche und musikalische Quintessenz des Ganzen, den Hymnus an das Gold. Nach einer Grave-Einleitung von fünfunddreißig Takten, in denen das Goldmacht-Thema dominiert, setzt nach einem gebrochenen d moll-Akkord des



Wilhelm Mauke.

nun öfters stark hervortretenden Klavieres und einem geheimnisvollen Sordinentremolo der Violinen der Alt des Chores ein: „Sinnbild des Vollkommenen, Vereinigung der Wissenschaften, o reines Metall.“ Die Instrumentalfassung ist hier so spärlich wie möglich; es liegt ohne Zweifel die Absicht vor, eine Art von primitiver Urstimmung der noch nicht von Menschenhand veränderten, vergeschäftlichten Natur zu erzeugen. Aus diesem Misterioso tritt dann plötzlich der Solosopran hervor mit seinem F dur: Gottheit Gold!, vor dem der Solotenor sich, es schauernd wiederholend, bekreuzt. Der Chor aber erkennt in schneller mächtiger Wendung nach B dur diesen hymnischen Anruf an. Allmählich wird das Leben der Instrumente reicher, die Harfe arpeggiert zu den Chorworten: „Vergebens werden die Moses auf die Höhen steigen, das göttliche Wort zu empfangen; immer, Verlangen nach Gold, wird man dich anrufen.“ Flöten und Oboen und das Soloviolоncello leiten den Solosopran bei den Versen: „Und dein Gesetz wird die Seelen dieser Welt wie ein verehrtes Joch beugen, Talisman des Wunsches.“ Immer fesselnder wird mit dem dichterischen das musikalische Bild. Die Sünde ist in die Welt gekommen und hat sich mit dem Metall verbunden; erregt deklamiert der Solotenor: „Die Barmherzigkeit des Heilgen, die Selbstsucht des Schlechten: sie begehrten dich beide.“ Zum schmerzlich bewegten Chroma des Orchesters singt er: „Triebfeder jedes Verbrechens, Werkzeug der Finsternis“, und in höhnend triumphierendem Forte fällt ihm der Chor ins Wort: „Sinnbild des Vollkommenen, o reines Metall.“ Es ginge weit über den Rahmen dieser Skizze hinaus, wollte ich alle die tiefen Eindrücke, die mannigfaltigen Feinheiten schildern, die mir aus dieser Partitur in Herz und Geist strömten; ich will nur noch sagen, daß sich an der Hand des Gedichtes Chor- und Instrumentalsatz mächtig emporschwingen, daß von der Steigerung des Ausdruckes an zur gewaltigen Drohung: „am purpurnen Tag des jüngsten Gerichts wirst du sein, Licht gewordnes Gold, allmächtig Gold, Gottheit Gold“ eine wahre klingende Lichtsymphonie ersteht, und das Ganze, so wie es ist, als eine hochbedeutende symphonische Leistung einzuschätzen ist. In seinem Mangel an jeglicher Erotik, in dem Fehlen aller Beziehungen zur Sphäre kleinlicher menschlicher Verhältnisse stellt sich das Werk auf eine Höhe reinen Geistes und Gefühles, die in unserer Zeit selten genug erstrebt wird. Der Münchener Lehrergesangverein, dem das Werk gewidmet ist, will diese Chorsymphonie nach dem Kriege aufführen; die Bedeutung dieser schöpferischen Arbeit Wilhelm Maukes läßt aber erhoffen, daß noch mancher über Mittel verfügende Dirigent sich dieses Werk nicht entgehen lassen wird.

Vom diesjährigen Goethe-Tag in Weimar

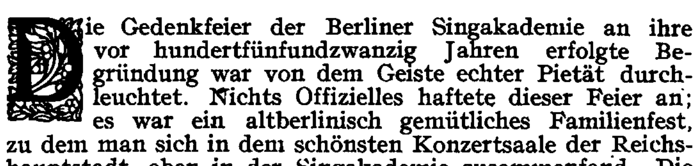
(16. und 17. Juni).

Mehr als je vorher war bei der diesjährigen Tagung der Goethe-Gesellschaft zu Weimar die Musik in den Vordergrund gerückt worden. Dies ist nur recht und billig, nicht nur wegen der engen Beziehungen, die zwischen den großen Klassikern unserer Literatur und der Tonkunst gerade von der Mitte des 18. Jahrhunderts an bestanden haben, sondern auch, um dem vielfach für allzu einseitig gescholtenen Goethe-Kultus eine neue Weihe zu geben. Denn der Begriff Goethe bedeutet uns ja längst nicht mehr das Symbol einseitiger literaturgeschichtlicher Philologie, sondern wir begreifen darunter alles wahrhaft Künstlerische und bemühen uns zugleich, die Persönlichkeit seines Genies von immer neuen Seiten zu erkennen. Diesmal galt es, ihn von seiner musikalischen und von seiner satirisch ironischen Seite zu beleuchten; in letzterer Hinsicht bot das einaktige Schauspiel „Der Bürgergeneral“ mit seiner Persiflage auf das Maulheldentum gewisser Pseudorevolutionäre in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts ein amüsantes Beispiel.

Die Aufführung des Reichardtschen Singspieles „Jery und Baetely“ warf ein höchst fesselndes Streiflicht sowohl auf die leichte, wohl auch bewußt etwas leichtfertige Art, mit der sich Goethe mit der Form des gerade damals eigentlich in Deutschland erst heimisch gewordenen deutschen Singspieles befaßte, wie auch auf den Stil Joh. Fr. Reichardts. Das Wertvolle des Stückleins beruht wohl vor allem in der gemütvollen Innigkeit, mit welcher Goethe die in die schlichte Handlung eingeflochtenen volksmäßigen Liedweisen mit den genialen Streiflichtern seines Genies beleuchtete, und ferner in der ganz und gar nicht „italienischen“ leichtfertigen Lösung der Handlung: nur ein Genius konnte es über sich gewinnen, die Vereinigung der spröden Baetely mit ihrem stolzen Werber Jery noch im letzten Augenblicke in ein leise tragisches Zwielicht zu rücken und so der Schlußszene das Opernhafte der Singspielgattung zu benehmen. Was Reichardts Musik anbetrifft, so entbehrt sie nicht einer duftigen Grazie und ist auch formell recht glatt, zeigt freilich nirgends ein persönliches Gesicht, wie es der feinsinnige Schöpfer der ersten deutschen „Novitätenkonzerte“ und mehr noch der geistvolle Schriftsteller Reichardt an den Tag gelegt hat. Vielleicht die allerinteressanteste Gabe für den Musikhistoriker bildete die vortreffliche Neueinstudierung des Duodramas „Ariadne auf Naxos“ des Gothaischen Hofkapellmeisters Georg Benda (1722—1795), wenn es auch zu Goethe selbst nur ganz lose Beziehungen hat. Wir wissen, daß dieses melodramatische Werk bei seiner Erstaufführung im Jahre 1775 ungeheures Aufsehen gemacht hat, freilich nicht lediglich wegen seines absoluten Wertes, sondern mehr noch wegen allerlei äußerer Umstände szenischer und kostümlicher Art. Ein den Teilnehmern des Goethe-Tages übergebener Sonderabdruck aus der Weimarischen Landeszeitung „Deutschland“ aus der Feder Dr. Bruno Voelckers (Charlottenburg) belehrt uns darüber, daß bei Gelegenheit der ersten Aufführung die Darstellerin der Ariadne, Madame Brandes, das erste „echt-altgriechische Kleid“ trug. Auch dekorativ bietet ja dieses Duodrama mit seinen andauernden Kulisseneffekten (Sturm, Gewitter, Blitze usw.) Anlaß zu starken Wirkungen, die der Musik als solcher freilich nicht eben günstig sind. Es schreiben sich diese Dinge als letzte Ausläufer von jenen auf das „Wunderbare“ gerichteten Opern des 17. Jahrhunderts her, die aus Italien vielfach auch in die deutsche höfische Oper der Zeit Eingang gefunden haben. Betrachtet man die Musik aus ihrer Zeit heraus, so muß sie unbedingt vielfach als recht stark bezeichnet werden. Selten ist vorher und später die Form des Melodramas so stilvoll verwendet worden, und hätte es der ehrsame Dichter Herr J. Chr. Brandes besser verstanden, die Charaktere der Handelnden, des Theseus und der von ihm verlassenen Ariadne zu begründen, so würde auch die teilweise fast Gluckisch anmutende Gemütstiefe und Dramatik der Bendaschen Musik wohl noch bedeutend schärfer in die Erscheinung treten. Die Aufführungen unter der Leitung Dr. Peter Raabes waren im großen und ganzen durchaus stilvoll, besonders die der „Ariadne auf Naxos“ mit Helene Achterberg in der Titelrolle.

Die Bekrönung dieses musikalischen Goethe-Tages aber bedeutete der von höchstem Enthusiasmus getragene Vortrag des Geheimrats Professor Dr. Max Friedländer (Berlin) über das viel erörterte Thema „Goethe und die Musik“. Mit einer reichen Fülle historischen Tatsachenmateriales bewies Friedländer, daß Goethe zum mindesten ein starkes Gemütstalent zur Musik besaß; die Frage, ob Goethe musikalisch war, ist, wie der Redner auch unter Berufung auf bedeutende ärztliche Autoritäten (Billroth usw.) nachwies, überhaupt nicht zu — — stellen. So beschränkte sich denn der Redner darauf, uns alle die leider zumeist recht wenig bedeutenden Komponisten zu nennen und Proben aus ihren Werken auch selbst vorzuführen, mit denen Goethe zusammengearbeitet hat. Friedländer bedauerte es lebhaft, daß das Bündnis Goethe-Mozart nicht enger gewesen ist. Noch als Greis, als er zu Ulrike entbrannte, ward Goethe von der Macht der Liebe und zugleich von der Gewalt der Tonkunst tief ergriffen! Reicher Beifall, in den auch der Großherzog und seine sehr kunstverständige Gemahlin einstimmten, belohnte den Redner, der umsomehr zu beglückwünschen ist, als er trotz einer starken stimmlichen Indisposition mehr als eine Stunde sprach und — sang, von seiner Gattin am Klavier mit bekannter Schmiegsamkeit begleitet. So schlang die holde Musika wieder einmal ein güldenes Band um die Goethe-durstigen Menschen, die da aus ganz Deutschland herbeigeeilt waren, um, mitten im Kriege, der Pietät für einen der größten Menschen aller Zeiten und Völker reichsten Tribut zu zollen.

Dr. Artur Neißer.



Zum 125jährigen Jubiläum der Berliner Singakademie.

Die Gedenkfeier der Berliner Singakademie an ihre vor hundertfünfundzwanzig Jahren erfolgte Begründung war von dem Geiste echter Pietät durchleuchtet. Nichts Offizielles haftete dieser Feier an; es war ein altberlinisch gemütliches Familienfest, zu dem man sich in dem schönsten Konzertsaale der Reichshauptstadt, eben in der Singakademie zusammenfand. Die seltsam eigenartige Mischung des Singakademie-Publikums, das so gar nichts gemein haben will mit der parfümierten und mehr oder weniger snobistischen Menge der sonstigen Berliner Musikfreunde, trug dazu bei, den feierlich patriarchalischen Charakter der Festlichkeit zu erhöhen. So trat die schöne Linie der Entwicklung des altehrwürdigen Institutes

auch noch bei diesem Jubiläum so ungebrochen in die Erscheinung, daß wir daraus die Gewähr für eine stetige, überlieferungsgetreue Weiterentwicklung der Singakademie schöpfen konnten.

Und fürwahr: stolz ist die Geschichte dieser Berliner Singakademie; stolzer als die irgend einer anderen Berliner musikalischen Gemeinschaft. Ueberblicken wir die Ahnenreihe von Männern, die an der Spitze des Institutes gestanden haben, so sind es fast durchwegs organisatorisch und musikalisch gleich starke Charaktere: von dem edel bescheidenen *Karl Friedrich Fasch* angefangen, der an dem denkwürdigen Dienstag den 24. Mai 1791 zum erstenmale die kleine Schar von 27 Damen und Herren in einem Hause Unter den Linden No. 59 zum Singen vereinigte, — bis auf den, von seinem schönen Amt ganz beseelten heutigen Leiter Prof. *Georg Schumann*, der in seinem, fein und scharf geschnittenen Antlitz viel eher an seinen großen Namensvetter Robert denn an einen trocken pedantischen Professor erinnert. Ein solcher Geist war ja auch nie zu Gaste in der Singakademie, auch nicht, da der etwas nüchterne Karl Fr. Rungenhagen, Karl Fr. Zelters Nachfolger, das Szepter führte. Zelters energische Direktionsführung hatte die Grundlagen des Institutes bereits zu fest gefügt, als daß sie hätten erschüttert werden können: fällt doch übrigens grade in Rungenhagens Zeit jene unvergeßliche Aufführung der Matthäus-Passion unter Felix Mendelssohns genialer Stabführung, ein Ereignis, das dann den Auftakt bildete für viele späteren Uraufführungen, wie man heute sagt. Es kamen dann *Eduard Grell* (von 1852 bis 1876) und *Martin Blumner*, letzterer bis zum Jahre 1900 auf den Direktorensitz des alten Institutes, Männer, die in schlichter, gut berlinischer Art ihrer Pflicht Genüge taten. Als schließlich, vor nun bereits 16 Jahren, Georg Schumann die Erbschaft dieser ausgezeichneten Musiker antrat, da dämmerte jene neue Zeit heran, die von den religiösen Anschauungsstreitigkeiten der modernen Philosophie unwillkürlich angekränkelt war. Es galt für den Direktor der Singakademie, mit feinem Takt einen Ausweg finden, um die gute alte Ueberlieferung des Hauses nicht zu verletzen und gleichwohl den hellen Sinn der Gegenwart für die lebendige Kunst unsrer Schaffenden leuchtend zu erhalten. Es ist der schönste Lorbeer, den sich Georg Schumann in diesen Jubiläumswochen um seine Schläfe winden kann, daß er es verstanden hat, diesen so schweren wie dornenvollen Mittelweg zu finden: überblicken wir die Liste der Aufführungen, wie sie Prof. Dr. Siebert in der Einleitung des Programmheftes der Jubelfeier zusammengestellt hat, so sehen wir, wie der Genius Joh. Seb. Bachs zwar die anderen deutschen Meister überstrahlt, ohne sie indessen völlig zu verdunkeln. Namentlich die Missa solemnis von Beethoven und das Deutsche Requiem von Johannes Brahms wurden immer von neuem aufgeführt, auch die anderen Chorwerke von Brahms fanden hier besonders eifrige Pflege. Daß die Singakademie auch den Werken fremder Komponisten, zumal italienischer, gastfreundlichst Eingang verschaffte, daran wird sich wohl in diesen Zeiten politischen Treubruches so mancher Welsche erinnern müssen, so etwa der hochbegabte Enrico Bossi, dessen Mysterium Johanna d'Arc in Anwesenheit des Tondichters noch vor ganz wenigen Jahren eine höchst erfolgreiche Aufführung erlebt hat. Vielleicht darf ich hier auch eine kleine persönliche Erinnerung einstreuen: ich hatte gelegentlich des Internationalen (wann wird dieser Begriff wieder erstarken?!) Musikkongresses in Rom im Jahre 1911 eine Begegnung mit Sgambati, dem inzwischen verstorbenen feinsinnigen italienischen geistlichen Komponisten, dessen Requiem gleichfalls von der Singakademie aufgeführt worden ist; der Altmeister bedauerte es mir gegenüber damals aufrichtig und lebhaft, daß seine Werke in Deutschland noch nicht genügend geschätzt seien, woran ihm doch so unendlich viel gelegen sei. Und in der Tat: würde nicht grade auch die Singakademie neben der besten deutschen (und hier besonders oft der Musik Berliner Meister, etwa von E. E. Taubert, Kaun, Rudorff, Fr. E. Koch usw.) stets auch die ausländische Musik berücksichtigt haben — César Francks „Seligkeiten" sind hier noch zu nennen — wer weiß, ob wir „Barbaren" sonst in den „schlechten" Ruf gekommen wären, uns vorurteilsfrei der Tonkunst anderer Völker anzunehmen.

Georg Schumann.

Doch der gewaltige Krieg hat unsere Seele verhärtet und doch auch gefügig gemacht für Kulturtaten, die nun aber vor allem der heimischen Produktion zugute kommen sollen. Das war der schönste Grundgedanke der Ansprache, die Prof. Schumann in dem ersten Festkonzert hielt: die Singakademie hat aus Anlaß ihres Jubiläums eine hochherzige Stiftung gemacht, um wirtschaftlich weniger starken Vereinen die Möglichkeit zu geben, die Werke lebender Tondichter planmäßiger als bisher zu berücksichtigen. Fürwahr: ein herzerfreuendes Zeichen echt fortschrittlichen Geistes, der sich in einer so wagemutigen Tat bewährt; sicherlich ist Georg Schumann selbst nicht der letzte gewesen, der diese verheißungsvolle Anregung gegeben hat, und es ziemt sich auch für uns, die wir seit Jahren eine solche energische Förderung lebendigen Schaffens der Lebenden ersehnt und verfochten haben, der Singakademie dafür unseren Dank und unseren Glückwunsch abzustatten, vor allem aber auch für die Genüsse, die sie uns in langen Jahren bereitet hat, Genüsse reinster Art, wie sie nun auch die Jubiläunsveranstaltungen uns in reichem Maße verschafft haben! Unstreitig den Höhepunkt des ganzen Festes bildete der erste Abend, am 27. Mai. Das Programm hatte hier den einzig gegebenen Charakter festlicher Rückschau. Von Bach bis Brahms führte die Linie zu den Schutzgeistern des Hauses, zu Martin Blumner, von dem ein ergreifend schlichter Chor aus der Kantate „In Zeit und Ewigkeit" den Beginn machte, und zu Ed. Grell („Gloria" aus der 16stimmigen, überaus schwierigen Messe). Dann folgte auf die Begrüßungsansprache des Prof. Schumann die Erstaufführung der J. S. Bachschen Kantate „Gloria in excelsis" und die Uraufführung einer Kantate „Es erhub sich ein Streit", die von der Hand des Oheims des großen Johann Sebastian, jenes Johann Christoph Bach herrührt, der zu den bedeutendsten Mitgliedern der älteren Bach-Generation gehört; grade diese Kantate freilich ist mehr ein Kuriosum, als bedeutend: relativ am tiefsten und echtesten wirkt die Sinfonia, das allmählich anschwellende, dynamisch höchst merkwürdige Orchestervorspiel; dagegen macht auf uns die fast fröhliche Auffassung des himmlischen Streites zwischen dem Erzengel Michael und den Drachen sowie die blechgepanzerte Instrumentation des Ganzen einen seltsamen Eindruck, der durch die wenig mannigfaltige Harmonisation nicht eben bereichert wird. Immerhin war es eine interessante Ausgrabung, die uns zeigte, daß die Schätze der erst vor drei Jahren neu geordneten Bibliothek der Singakademie — Professor Max Schneider beschäftigt sich damit — noch viel neue Schlaglichter auf

gewisse wenig gekannte Altmeister unserer Kunst, so auch auf Joh. Christoph Bach werfen helfen können. Das Programm, das außerdem u. a. noch Mendelssohns ganz herrlich aufgebauten Psalm 114 („Da Israel aus Egypten zog") und den II. Akt aus Händels „Debora" enthielt, erfuhr im zweiten Teil noch eine ergreifende Steigerung: Brahms so tiefst zeitgemäße „Nänie" folgte noch, und zum Schluß griff uns Bachs wie aus Granitblöcken gemeißelte erhabene Kantate „Nun ist das Heil" mächtig an die Seele . . . Der erschütternde Ausklang dieses Abends klang dann wieder hinüber zu dem Bittgottesdienst am anderen Morgen, als wir in der *Petrikirche* uns an der Bach-Kantate „Ein' feste Burg ist unser Gott" im besten Sinne des Wortes erbauten, also daß uns die Einbeziehung der Kantate in die Liturgie und der Hinweis darauf aus dem beredten Munde des Propstes D. Kawerau ganz aus dem Geist dieser schönen Feier hervorzuwachsen schien. Es war erquickend zu beobachten, mit welcher Ehrlichkeit sich hier ein ehrwürdiger alter geistlicher Herr, der übrigens selbst seit langen Jahren zu den tätigsten singenden Mitgliedern der Singakademie gehört, für die künstlerische Zusammengehörigkeit der Singakademie und der Kirche einsetzte. Ohne jedweden pathetisch-dogmatischen Predigtton, rein nur aus tiefstem menschlichen Fühlen heraus sprach der Propst; er gab einen Rückblick auf die vielen Wohltätigkeitsveranstaltungen der Singakademie zum Besten christlicher Horte, und innig und echt klang sein Dank an die Singakademie, die in diesem Kriege wie schon in den Zeiten der Freiheitskriege so opferwillig sich in den Dienst der Wohltätigkeit gestellt hat. Der Abend brachte dann das Schlußkonzert, in dem Georg Schumanns meisterliches Chorwerk „Ruth" unter Mitwirkung ausgezeichneter Solisten, denen ich, wie dem Philharmonischen Orchester hier ein Gesamtlob zolle, aufgeführt wurde, als Symbol für die Berücksichtigung zeitgenössischen Schaffens neben den unverwelklichen Schätzen alter Kunst! **Dr. Artur Neißer.**

Aus dem Berliner Musikleben.

Die letzten Wochen der Berliner Musiksaison brachten endlich einige Opernaufführungen von neuen Werken, und zwar nicht etwa am Königlichen, sondern am Deutschen Opernhause. Daß es sich hierbei nicht um Uraufführungen handelte, ist ja für die Opernhäuser der Reichshauptstadt leider bereits eine selbstverständliche Vorbedingung. Es ist ganz unerklärlich, warum ein so eminent musikalisches Publikum wie gerade das Berliner, das doch im Konzertsaal im Laufe des Winters eine recht stattliche Anzahl von Neuheiten an sich vorüberziehen läßt, nicht endlich auch den Bühnenschöpfungen der lebenden Tondichter mehr Interesse entgegenbringt; denn würden die Opernleiter sich so hartnäckig vor Experimenten scheuen, wenn sie wüßten, daß sie beim Publikum einigermaßen Verständnis für Unbekanntes voraussetzen können? . . . Die Aufführung der *Weingartnerschen* Oper *„Dame Kobold"* gestaltete sich zwar äußerlich in aller Form zu einer Huldigung des nach jahrelanger Verbannung wieder offiziell „in Gnaden aufgenommenen" einstigen Lieblings der Berliner, aber man konnte trotz alledem nicht darüber hinwegkommen, daß die Oper selbst ein im großen und ganzen trotz aller Einzelschönheiten verunglücktes Werk ist, und zwar nicht nur wegen der zweigeteilten Bühne, sondern wegen der unorganischen Gliederung dieser Partitur, der, wie leider Weingartners Kompositionen im allgemeinen, der große einheitliche Zug fehlt. Elegante Faktur streitet immer wieder mit einem verhaltenen Humor, und ich fürchte, auch die angekündigte textliche Umarbeitung wird das Werk nicht retten können, weil es in der Anlage verfehlt ist. Auch die andere Novität, die Oper *„Der Schneider von Arta"* von *Waldemar Wendland*, die sehr glanzvoll am Deutschen Opernhause erstaufgeführt wurde, ist wohl kein Werk, das sich halten kann. Hier liegt nun der Fehler an dem zu naiv gestalteten Textbuch, dessen Handlung höchstens für einen Einakter ausgereicht hätte: diese Geschichte von einem unschuldig in eine Fürstenverschwörung hineingerissenen Schneiderlein hat weder Humor noch echte Spannung; das ist um so auffälliger, als der Autor des Buches, Richard Schott, in seinem früheren Libretto für Wendland, in dem „Vergessenen Ich" (das der wagemutige Gregor an der unvergeßlichen „Komischen Oper" aufgeführt hatte), viel mehr Geist und Gewandtheit gezeigt hatte. Wendlands Musik erfreut durch Frische und gesunden Fluß; sie hat Wendungen von einer ganz eigenartig schalkhaften Prägung und ist sehr durchsichtig instrumentiert; allerdings bezeichnet das Werk nach dem „Vergessenen Ich" nicht eben einen großen Fortschritt, was ich jedoch, wie gesagt, in erster Linie dem mehr geschwätzigen als inhaltvollen Libretto zuschreibe. Ausgezeichnet war die Aufführung von Kapellmeister *Krasselt* vorbereitet und hatte in B. Bötel einen Titelhelden von beneidenswertem Humor.

Der Schwerpunkt unseres Musiklebens liegt jedoch nach wie vor im Konzertsaal. Da waren es in diesen letzten Wochen vor allem die drei Konzerte *Felix v. Weingartners*, die trotz der schon vorgerückten Saison vor ausverkauften Häusern stattfanden, jedoch bei der Kritik nicht durchweg Anklang fanden. Weingartner war darauf bedacht, sich den Berlinern auch von seiner Schaffensseite zu zeigen: er hatte da die geistvolle, aber doch eklektische „Lustige Ouvertüre" und seine Zweite Symphonie (D dur, op. 73) gewählt. Der Einfluß seines Abgottes Beethoven zeigt sich in diesem Werke weniger stark als der instrumentale Rückschlag Berliozischer Phantastik: jedoch leiden die Sätze des Werkes an jener Zerrissenheit und übermäßig breiten Gliederung, die ich schon oben als leidiges Charakteristikum seiner an sich hochinteressanten Kunst bezeichnet habe. Im großen ganzen ist der Dirigent Weingartner der Alte, d. h. der ewig Junge geblieben, in dem elastischen Schwung der Bewegungen und in der innerlichen Leidenschaft der Dynamik; aber Weingartner ist zugleich unbedingt mit den Jahren mehr und mehr eleganter Kavalier am Dirigentenpult geworden, als er's ohnehin schon gewesen ist: dadurch kam z. B. über seine Wiedergabe der Phantastischen Symphonie ein Hauch von Kühle; es fehlten die sprühenden Glanzlichter, die flackernden Rubatos, die wir gerade in diesem Werke nicht missen mögen. Halten wir dagegen die gesunde, wenn auch hie und da etwas draufgängerische Art, mit welcher *Richard Strauß* z. B. am Karsonnabend mit der Kgl. Kapelle Beethovens c moll-Symphonie interpretierte, so mutet uns doch eine solche gesunde Musizierfreudigkeit gerade in unseren Tagen herzerfrischender an, weil sie dem deutschen Empfinden näher steht als Weingartners international verbindliche Dirigentenmanier. Als interessanteste Nummern dieser beiden letzten Symphoniekonzerte der Kgl. Kapelle sind Straußens Alpensymphonie und eine neue symphonische Dichtung „Im Ringen nach dem Ideal" von Georg Schumann zu nennen. Straußens hier bekanntlich seinerzeit uraufgeführtes neues Werk stellt sich bei wiederholtem Hören zwar von neuem als ein Opus von echter Erlebniskraft, aber doch auch als ein Werk dar, das keinen eigentlichen Fortschritt des Komponisten nach irgendeiner Seite hin darstellt; namentlich das motivische Material ist in recht durchsichtiger Weise aus Erinnerungsteilchen aus eigenen Werken zusammengesetzt; vor allem aber ist diese Alpensymphonie zwar in Anfang und Schluß durchaus echte Naturdichtung, in der Durchführung aber ist der Kompromiß zwischen symphonischer Form und dichterischer Erfüllung des Programmes durch allzugroße Breite nicht erreicht. Georg Schumanns „Jagd nach dem Glück", wie die Dichtung ursprünglich heißen sollte, ist die Arbeit eines trotz seiner sechzig Jahre noch auf der Zinne der Schaffenskraft stehenden Künstlers von Geschmack und Temperament; aber es spricht auch ein vergebliches Ringen um Eigenart aus dieser Musik. Nach wie vor bleibt die Bedeutung Georg Schumanns vor allem bei seinen Oratorien (sein Chorwerk „Ruth" haben wir ja in dieser Saison zweimal gehört, zuletzt bei Gelegenheit der 125jährigen Jubelfeier der Singakademie) — und bei der inneren Glut, die er in der Interpretation der großen Passionen J. S. Bachs aufwendet. Wir haben in der Karwoche wieder beide Wunderwerke, die Johannis- wie die Matthäuspassion genossen und bewundern immer aufs neue die absolut schlichte, in abgeklärtem Stile protestantische Art, mit der Prof. Schumann diese unsterblichen Gebilde vor uns entrollt. Diesmal hatten wir endlich auch wieder einmal Gelegenheit, die Jesusarien von dem so oft durch Krankheit seiner hohen Kunst entzogenen Bassisten, dem herrlichen *Johannes Messchaert*, beten zu hören: denn hier wird Gesang zum seelischen Dankgebet des nachschaffenden und nachempfindenden Künstlermenschen! . . . An der Orgel aber saß nicht mehr Bernhard Irrgang, der nun Verblichene, der der innerlichste aller Berliner Orgelmeister war, sondern ein in seiner Art tüchtiger Musiker, Herr *Adolf Schuetz*; die Altarien der Matthäuspassion sang *Lula Mysz-Gmeiner* mit der ihr eigenen Inbrunst. Auch das letzte Konzert des *Philharmonischen Chores* war Meister Johann Sebastian gewidmet und brachte eine Reihe teilweise hier noch nicht gehörter Kantaten, in deren Vortrag sich die himmelstürmende Leidenschaft von *Siegfried Ochs'* Dirigententum wieder bewährte. Unwillkürlich wird davon auch derjenige mit fortgerissen, der hie und da sich wünschte, daß der strenge Bachsche Kantatenstil nicht allzusehr dem virtuos chorischen Herausarbeiten der Glanzstellen zum Opfer falle. Mit einem sehr verdienstlichen Unternehmen, nämlich mit der Aufführung von *Gustav Mahlers* Zweiter (c moll-) Symphonie haben die diesjährigen *Symphonie-Konzerte* des Blüthner-Orchesters unter *Paul Scheinpflugs* Leitung ihr Ende erreicht. Stand auch die Aufführung des ungeheuer schweren Werkes, namentlich solistisch, nicht immer ganz auf der Höhe, so müssen wir doch Scheinpflug, der mit ganzer Kraft sich für das Werk eingesetzt hatte, dank-

bar sein, daß er sich Mahlers, dessen Werke hier viel zu selten gespielt werden, überhaupt angenommen hat. Uebrigens kann sich gerade *Scheinpflug* nicht über Vernachlässigung beklagen: die von ihm geleiteten Blüthner-Konzerte sind bereits beliebt geworden, und als Komponist kommt er ziemlich häufig zu Worte, so noch am Schluß der Saison in einem in der Gemäldegalerie des Herrn Jaffé veranstalteten Hauskonzert, wo seine durchaus tief empfundene, stimmungskräftige Trio-Suite, op. 19, sowie sein wundervoll gesteigerter Liebeszyklus „Worpswede“ für Alt, Violine, englisches Horn und Klavier tiefen Eindruck machte. Von der Kammermusik möchte ich vor allem noch einen geschichtlichen Abend erwähnen, den die Altistin *Emmi Leisner* gemeinsam mit der trefflichen Cembalistin *Wanda Landowska* gab: Vokal- und Klavier- bezw. Cembalomusik der Meister Bach-Händel-Mozart und ihrer italienischen und französischen Zeitgenossen gelangte da in geläutertem Wohlklang zu Gehör. — Neue, in Stimmführung und Ausdruck sehr originelle Duette von *Georg Vollerthun* brachten *Ludwig Heß* und *Birgitt Engell* an einem Duettabend zum Vortrag. Als ein vielversprechendes Talent führte sich der zwölfjährige ungarische Geiger *Stephan Partos*, ein Schüler von Prof. Hubay, ein. Schließlich erwähne ich noch mit besonderer Freude die beiden Vortragsnachmittage an den Sonntagen des 2. und 16. April in der *Berliner Sezession;* der bekannte Berliner Literat und Kritiker *Felix Stössinger* versucht hier, das Schaffen der Lebenden (Dichter wie Musiker) zu fördern; wenigstens e i n e r, der das p l a n m ä ß i g in Berlin zu tun wagt! Von den zu Wort gelangten Persönlichkeiten ist *Erich Anders* unbedingt der Begabteste. Namentlich seiner Lyrik haftet bereits ein glücklicher Hang zum vollen seelischen Erschöpfen der dichterischen Vorlage an. Die gleichzeitig gehörten Gesänge von *Clemens v. Franckenstein* fügten sich freilich in ihrer klassizistischen Konvention nicht eigentlich in diesen Rahmen. Vielleicht noch gärend, aber vielversprechend ist das Talent von *Gisela Selden-Goth*, von der ein prächtig rhythmisiertes und echt quartettmäßig gesetztes Streichquartet sowie sehr fein ziselierte Lieder und Klavierstücke den spontanen Beifall der zahlreichen Hörer auslösten.

Ich kann diesen Rückblick über den Berliner Konzertwinter unmöglich abschließen, ohne nicht wenigstens noch mit ein paar Worten der unermüdlichen Werbearbeit zu gedenken, die *Leo Kestenberg*, der musikalische Leiter der *Neuen Freien Volksbühne*, ungeachtet der schweren Kriegswirren, hier geleistet hat. In dem, ja auch inmitten des Krieges eröffneten prächtigen Kauffmannschen Volkskunsthause am Bülow-Platz haben an periodisch folgenden Sonntagvormittagen Konzerte von ganz eigener Prägung stattgefunden. Programmeinführungen, die Prof. Adolf Weißmann, vielleicht nicht immer volkstümlich genug stilisiert, aber ungemein kenntnisreich verfaßt hat, wiesen die Hörer auf Stil und Persönlichkeiten hin, und atemlos lauschte nun dieses echte Volkspublikum den durchaus nicht immer leichten Gaben. Ich möchte hier nur der Matinee Erwähnung tun, in der *Händels* Oratorium *„Samson“* unter Leitung *Max Eschkes* aufgeführt wurde. Ein Kammermusikvormittag mit *Artur Schnabel* und *Karl Flesch* schloß die schönen Veranstaltungen für diesen Winter ab, aus denen man die hocherfreuliche Gewißheit schöpfen konnte, daß gerade auch die Berliner arbeitende Klasse voller Hochgefühl sich durch die edelste Musik emporziehen zu lassen noch immer nicht müde wird. In Kriegszeiten stellt eine solche Tatsache zugleich die schönste Bürgschaft für die innerliche Gesundheit weitester deutscher Volkskreise, also eine sichere Gewähr für unser müheloses Durchhalten auch in dieser Hinsicht dar! **Dr. Artur Neißer.**



Freiburg i. Br. Die Spielzeit des verflossenen Winters zeichnete sich gegenüber dem ersten Kriegswinter auf dem Gebiete des Konzertwesens quantitativ und qualitativ in bemerkenswerter Weise aus. Hierzu trugen vor allem die von allen Kunstfreunden aufrichtig begrüßten, wieder ins Leben getretenen *Harmsschen Künstlerkonzerte* bei. Diese zehn Veranstaltungen brachten uns ein dreimaliges Auftreten des hier so beliebten Stuttgarter Wendling-Quartetts, dessen beide ersten Abende Beethoven gewidmet waren. Aus dem Programme des dritten Abends möchten wir hier nur den glänzend wiedergegebenen „Phantastischen Reigen“ von J. Weismann hervorheben. Weiter hörten wir im Rahmen dieser vornehmen Darbietungen das Frankfurter Streichquartett, ein aus den Berliner Künstlern W. Heß, H. Dechert und der hiesigen Pianistin Magda Eisele gebildetes Trio, die Großmeister des Klaviers W. Backhaus und A. Hoehn, den trefflichen Geiger J. Szigeti und eine vielversprechende junge Wiener Violinistin Nora Duesberg, auf dem Gebiete des Gesangs die herrliche Altistin Frau Hoffmann-Onegin (Stuttgart), die uns im Laufe des Winters an anderer Stelle noch zweimal durch ihre große Kunst begeisterte, und den prächtigen Münchener Baritonisten Fritz Brodersen, der sich (ebenso wie Szigeti) der hervorragenden pianistischen Mitwirkung von W. Ruoff zu erfreuen hatte. — Erwähnenswert sind sonst noch die von der hiesigen Pianistin Gräfin J. Wrangel im Verein mit einigen Streichern und Bläsern des städtischen Orchesters ins Leben gerufenen Kammermusikabende, sodann die beiden Konzerte des nunmehr zu einer städtischen Angelegenheit gewordenen Freiburger Chorvereins, von denen das erste unter Leitung von Paul v. Klenau neben einer Bachschen Kantate das Schicksalslied von Brahms und Bruckners Tedeum brachte, während im zweiten unter Leitung von Gustav Starke eine Kantate von Bach und Mozarts Requiem zur Aufführung gelangten. — Das Stadttheater hielt während des letzten Winters (im Gegensatz zur Spielzeit 1914/15!) seine Pforten geschlossen. Es fanden in seinen Räumen nur einige Gastspiele auswärtiger Bühnen statt, von denen wir der Aufführung von Tristan und Isolde durch das Karlsruher Hoftheater beiwohnten. Das gewaltige Werk fand unter Leitung von Fritz Cortolezis eine künstlerisch hochstehende Wiedergabe, aus der die wundervolle Leistung des Orchesters besonders hervorgehoben sei. —l.



— *Eduard Behm* hat eine abendfüllende Oper „Das Gelöbnis“ vollendet, deren Text nach einer Novelle von Richard Voß und seiner Gattin geschrieben wurde.

— *Johannes Doebber* hat eine Spieloper *„Fahrende Musikanten“* unter Zugrundelegung Robert Schumannscher Musik vollendet. Der von *Hans Gaus* stammende Text bietet einen Ausschnitt aus Schumanns Leben, die Werbung und Heirat mit Clara Wieck, den Zwist mit Wieck und die Versöhnung.

— *Ignatz Waghalter*, Kapellmeister des *Charlottenburger Deutschen Opernhauses*, hat ein musikalisches Liebesdrama „Jugend“ vollendet. Der Text ist nach Max Halbes gleichnamigem Drama von Hans Richard Weinhöppel verfaßt.

— *Ernst Fischers*, unseres geschätzten Mitarbeiters, Oper „Carmilhan“ ist wegen des Krieges von der Operndirektion in Linz, wo sie ihre Uraufführung finden sollte, zurückgestellt worden. Die Uraufführung der symphonischen Dichtung „Uarda“ geschah unter mißlichen Verhältnissen.

— *Wilhelm Mauke* schreibt zurzeit eine abendfüllende romantische Oper: *„König Laurins Rosengarten“*, Dichtung von *Ernst Kapff*.

— *Fritz Lubrich jun.* vollendete sein op. 60, einen achtstimmigen gemischten a cappella-Chor „Friede“ nach einem Gedichte von H. Hesse. Der Chor, der große technische Qualitäten zur Aufführung voraussetzt, wird demnächst erscheinen.

— *Hermann Unger*, zurzeit in türkischen militärischen Diensten, hat unter Verwendung von echten orientalischen Melodien eine kleine türkische Klaviersuite und ein kurzes viersätziges Orchesterwerk „Bilder aus dem Orient“ geschrieben, die demnächst im Verlage Tischer & Jagenberg in Köln erscheinen werden.

— *Fidelio F. Finkes* Symphonische Dichtung für Klavier *„Eine Reiterburleske“*, auf die unser Mitarbeiter Dr. *Erich Steinhard-Prag* in einem längern Aufsatz (Heft 15) aufmerksam gemacht hat, wurde von der *Universal-Edition* in Wien erworben und wird dort in kurzer Zeit erscheinen.

— *Felix Nowowiejskis* erstes dramatisches Oratorium *„Quo Vadis“* wurde in der Philharmonie zu Wien unter Leitung von Prof. Hans Wagner mit Erfolg aufgeführt. Sein zweites dramatisches Oratorium *Kreuzauffindung* fand unter Schoonderbeeks Leitung in Amsterdam allgemeinen Beifall.

— Don *Lorenzo Perosi* hat ein neues Oratorium vollendet, das die Ueberschrift trägt „In die tribulationis Ecclesiae“ und im Untertitel noch genauer den Inhalt kennzeichnet: „Wehklage in den traurigen Tagen des Krieges“. Perosi hat das Werk Papst Benedikt XV. gewidmet.

— Kapellmeister *Otto Selberg*, der im April im Frankfurter Opernhause vertretungsweise dirigierte, ist vom 1. August ab engagiert worden. Der Künstler war vorher an den Stadttheatern in Essen, Hamburg und Graz tätig.

— *Rudolf von Schaik* vom Münchner Hoftheater wurde ab Herbst 1917 als erster lyrischer Tenor dem *Stuttgarter Hoftheater* auf fünf Jahre verpflichtet.

— *Otto Lohse* wurde zum Königl. Sächsischen Professor der Musik. ernannt.

— Die durch den Weggang Waldemar v. Baußnerns freigewordene Stellung eines Direktors an der *Weimarer* Großherzogl. Musikschule soll während des Krieges durch den Pianisten *Bruno Hinze-Reinhold* verwaltet werden.

— Dem Musikdirektor und Gesanglehrer am Kgl. Kadettenkorps in München, *Fritz Feyertag*, sowie dem Lehrer der Musik an derselben Anstalt, *Friedr. Bachmann*, wurde das Bayerische Ludwigs-Kreuz für heimatlichen Kriegsverdienst verliehen.

— Der städtische Kapellmeister *Max Werner* in Plauen ist zum Kgl. Musikdirektor ernannt worden.

— Dr. *Egon Pollak*, zurzeit in Amerika, ist vom Herbst 1917 ab für die Hamburger Oper verpflichtet worden.

— Der Baritonist *Hermann Wiedemann* ist als Nachfolger *Hofbauers* an die Wiener Hofoper berufen worden.

— *Kurt Sommer* blickt auf seine fünfundzwanzigjährige ununterbrochene Zugehörigkeit zu der Berliner Hofoper zurück.

— Dr. *Max Nicolaus*, bisher lyrischer Tenor der *Weimarer Hofoper*, wird am 1. September in den Verband des Dortmunder Stadttheaters treten.

— Graf *Géza Zichy* ist anläßlich seines fünfzigjährigen Künstlerjubiläums vom Kaiser Franz Josef mit dem Orden „Pro litteris et artibus" ausgezeichnet worden.

— Frau *Berta Gardini-Kirchhoff*, die Tochter von Etelka Gerster-Gardini und Gattin des Kgl. Kammersängers Walter Kirchhoff, tritt als Koloratursängerin in den Verband des Deutschen Opernhauses ein.

— *Emmi Leisner* erhielt bei den Konzerten in Sofia und Konstantinopel vom Zaren von Bulgarien die Große Silberne Medaille für Kunst und Wissenschaft und die Rote-Kreuz-Medaille, vom Sultan den Schefakatorden.

— Der Zar von Bulgarien verlieh dem Hofkapellmeister *Laber* in Gera das Offizierskreuz vom Alexander-Orden und der Sultan den Medschidie-Orden.

— *Fritz Kreisler*, der gegenwärtig in Amerika konzertiert, führte aus seinen Einkünften der Kriegswohltätigkeitssammlung des „Berliner Tageblattes" bisher 16000 M. zu, die zur Unterstützung notleidender Kollegen bestimmt sind.

— *George Meader* von der Stuttgarter Königlichen Hofoper hat kürzlich bei einer in Stockholm stattgehabten Aufführung von Mahlers „Lied an die Erde" als Solist mitgewirkt und bei seinen nordischen Hörern, unter denen sich auch der König und der Kgl. Hof befanden, reichen Beifall gefunden. Auch in der Schweiz ist der treffliche Künstler letzthin sehr gefeiert worden.

— Als Nachfolger von Dr. Zeiß ist Dr. *Karl Wolff* aus München für das Dresdener Hoftheater gewonnen worden.

— Der bisherige Leiter des Stadttheaters in Tilsit, Direktor *Kurt Grebin*, hat die Leitung des Theaters in Wilna übernommen.

— Der Philharmonische Verein *Nürnberg* hat *August Scharrer*, den Dirigenten des Nürnberger Lehrer-Gesangvereins, für die Saison 1916/17 zum Leiter seiner Symphonie-Konzerte gewählt.

— Die Leitung des *Mozart-Vereinsorchesters* (Dresden), dessen bisheriger Dirigent Prof. v. Haken aus Gesundheitsrücksichten zurückgetreten ist, wird im nächsten Herbst Hofkapellmeister Geheimrat *Adolf Hagen* übernehmen.

— *Aus dem Arbeitsplan der Kgl. Schauspiele in Berlin für die zukünftige Spielzeit.* In der Oper sind in Vorbereitung an Neuheiten: „Violanta" und „Ring des Polykrates" von Erich Korngold und „Ariadne" (Neubearbeitung als Vollloper) von Richard Strauß; an Neueinstudierungen: Mozarts „Don Juan" in der Scheidemantelschen Neubearbeitung und der Hülsenschen szenischen Neugestaltung, ferner Smetanas „Verkaufte Braut" und Verdis „Otello".

— Demnächst erscheint: *Palestrinas Geburtsjahr*, eine historisch-kritische Untersuchung von Dr. Karl Weinmann, Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg, Verlag von Fr. Pustet, Regensburg, Preis 80 Pf. In unsere erste Bekanntgabe dieser Veröffentlichung hat sich ein Druckfehler eingeschlichen. Palestrinas Geburtsjahr ist 1525.

Zum Gedächtnis unserer Toten.

— Hochbetagt ist *Klara Unger* in Berlin gestorben. Nicht viele Theaterbesucher werden sich der Tage im Friedrich-Wilhelmstadter Theater erinnern, in denen Frau Unger als Darstellerin der Offenbachschen Frauenrollen stürmische Begeisterung erweckte. Mit der Künstlerin ist ein gutes Stück Theatergeschichte Berlins zu Ende gegangen.

— Die bekannte Musikpädagogin *Anna Morsch* ist in *Wiesbaden* gestorben. Sie wurde 1841 in Gransee geboren, war Schülerin von Tausig, Ehlert und Grisar in Berlin, wo sie später eine eigene Musikschule leitete und sich als Schriftstellerin bekannt machte. Sie redigierte den von Breslaur begründeten „Klavierlehrer", gab Werke Kirchners heraus und machte sich um den Verein der Musiklehrerinnen und den Musikpädagogischen Verband sehr verdient.

— Im Krematorium zu Gotha wurde die Leiche des bekannten Gallenstein-Operateurs Prof. *Hans Kehr* — der auch der „Wagner-Kehr" genannt wurde, weil er, ein leidenschaftlicher Wagner-Verehrer, in Halberstadt die Wagner-Festspiele ermöglichte, — durch Feuer bestattet.

— Musikdirektor Prof *Heinrich Wiltberger* ist in Kolmar i. E. im Alter von 75 Jahren gestorben. Von seinen Kompositionen sind besonders die Vertonungen von elsässischen Liedern bekannt geworden. Wiltberger stammte aus Sobernheim, wo er 1841 geboren wurde. Auch seine lateinischen Gesänge für gemischten Chor (op. 116) erfreuten sich vieler Anerkennung.

— Im Alter von 59 Jahren starb in Tübingen Prof. *Reinhold Wörz*, durch seine Tätigkeit in den Kreisen der Männergesangvereine vorteilhaft bekannt.

— *Peter Ludwig*, Hofopernsänger a. D., ist in *Karlsruhe* im Alter von 86 Jahren gestorben.

— *Viktor Poiger*, ein junger österreichischer Liederkomponist, Schüler R. v. Mojsisovics', fand am 7. April als Flieger den Heldentod.

— Der polnische Tonsetzer *Wladislaus Zaborowski*, der frühere langjährige Leiter der Warschauer Musikgesellschaft, ist in Warschau gestorben.

— Zu Frant verstarb im Alter von 77 Jahren der Schriftsteller *Frederik Jameson*, dem die englische Kunstwelt die Uebersetzungen der Wagnerschen Operndichtungen verdankt.

— Im Alter von 69 Jahren verstarb in Saint Agne bei Toulouse der Opernkomponist *Gaston Salvayre*, ein Schüler von Ambroise Thomas. Ueber Frankreich hinaus sind seine Werke („Der Bravo", „Richard III.", „Egmont", „La Dame de Monsoreau" und „Solange") wohl kaum hinausgekommen. Hinterlassen hat er noch eine Oper „Imperia", ein Ballett „La Fête galante" und ein Oratorium.

— Der amerikanische Komponist und Pianist *William L. Blumenschein* ist, 67 Jahre alt, in den Vereinigten Staaten gestorben. Seine Ausbildung verdankte er Richter, Reinecke und David. Viele Jahre dirigierte er die Philharmonic Society in Neuyork, 35 Jahre lang war er Organist der Presbyterianerkirche. In den Jahren 1891—1896 wirkte er als Chormeister der Cincinnati-Festspiele unter Theodor Thomas.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— *„Ihre Stieftochter"*, Oper in drei Akten von *Leosch Janatschek*, gelangte in *Prag* zur Uraufführung. Die Dichtung ruht auf einem Volksdrama von *Gabriele Kreis*. Die Musik ist (nach den „M. N. N.") charakteristisch und hochdramatisch, trotz ihrer einfachen Tonsprache. Ganz eigenartig berührt die fast genaue Anpassung des Tones an den Klang des Wortes. Alles hat Eigenart und Persönlichkeit. Nirgends gibt es Anlehnungen an Wagner oder die Neuitaliener, höchstens bei Mussorgski finden sich Anklänge, doch übertrifft Janatschek den Russen in jeder Beziehung. Entzückend sind die slowakischen Volksgesänge und Tänze. Nach der Inhaltsangabe (Verführung, Kindsmord usw.) ist ein riesiger Erfolg auch anderswo gesichert.

— *Géza Zichys* Oper „Rodosto" brachte das Deutsche Theater in *Prag* zur deutschen *Uraufführung*. Sie ist Zichys größtes Werk und hat den ungarischen Nationalhelden Franz Rakóczi zum Helden. Zichy, der Liszt-Schüler, hat mit diesem Werke in Prag einen ehrlichen Erfolg errungen. Die Aufführung war gut.

— Die Oper „Die vernarrte Prinzeß" von *Oskar von Chelius* soll im nächsten Winter in Elberfeld ihre Erstaufführung erleben.

— „Die Zwillinge". eine Oper von *Karl Weis*, wird im nächsten Winter in Prag zuerst gegeben werden.

— *Lill Erik Hafgren* hat eine Operette „Die kleine Ratte" geschrieben, die in Mannheim gute Aufnahme fand.

— Im *Kölner Opernhaus* soll zu Anfang der nächsten Spielzeit *Pfitzners* „Die Rose vom Liebesgarten" ihre örtliche Erstaufführung erleben.

— *Hugo Wolfs „Corregidor"* kam nach zwanzigjährigem Bemühen, in Mannheim, Prag, Graz, Straßburg usw. Boden zu fassen, jetzt auch nach Leipzig und wurde als Kleinod deutscher „Opern-Kammermusik" mit der bekannten wohlwollenden Kühle willkommen geheißen.

— Die Uraufführung eines „Abschied" betitelten musikalischen „Vorspiels und Epilogs zu einem vaterländischen Drama aus dem großen Kriege" von *Karl Ehrenberg* hatte unter Leitung des Komponisten in Augsburg guten Erfolg. Der Eindruck des starken melodischen und formalen Talentes Ehrenbergs wurde noch bekräftigt durch die Erstaufführung seines „Nachtliedes" für Violine und Orchester nach Gedanken Friedrich Nietzsches.

— Das große Orchesterwerk „Nacht" von *Hermann Unger* wird im nächsten Winter in Berlin zur Erstaufführung kommen.

— Ein Streichquartett (e moll) von *W. de Haan* soll im nächsten Winter in einer Veranstaltung des Darmstädter Richard-Wagner-Vereins zur Uraufführung kommen.

— Im dritten Symphonie-Konzert in Bad *Nauheim* gelangte unter Leitung Prof. Windersteins ein neues *Klavierkonzert* von *Raoul v. Koczalski* mit starkem Erfolge zur Uraufführung.

— Ein Klaviertrio des Müncheners *Fritz Klopper* hat bei seiner Uraufführung viel Beifall gefunden; es ist ein aus klassischer Tradition erwachsenes Stück.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— *Regers* „Requiem" und „Einsiedler" werden am 16. Juli und nicht, wie zuerst gemeldet, am 9. Juli in *Heidelberg* unter Wolfrum zur Uraufführung kommen. Die *Reger-Gedächtnis-Feier* beginnt am genannten Tage um elf Uhr mit Lieder-Vorträgen, nachmittags schließen sich die Regerschen Werke und Mozarts „Requiem" an.

Dem Andenken Max Regers.

(Gesprochen bei der Trauerfeier in Sondershausen.)

Die weihevollen Töne sind verklungen,
Aus denen uns ein deutscher Meister sprach.
Noch klingt ihr Wohllaut in den Seelen nach
Und weckt den Dank, daß er sie uns gesungen.

Und weckt den Schmerz, daß ihn der Tod bezwungen
Und allzujung und allzufrüh und jach
Die düftereiche, schöne Blüte brach,
Die just zu vollem Glanze sich gerungen.

An dieser Stätte, die als Jünger ihn
Der hehren Kunst geschaut, die er gemeistert,
Klang wie ein Lied in Engelsharmonien

Sein Werk, das unsre Herzen tief begeistert.
So sei's der Trauer und des Dankes Träger,
Ein Gruß an deine Manen, Meister Reger! *C. C. v. B.*

— *Max Reger*, der Bayer, besaß keine einzige bayerische Ordensauszeichnung!

— In der „Wochenschau" (No. 22, Verlag W. Girardet, Essen) gibt *Max Hehemann* Kunde von einer unveröffentlichten Kadenz, die Reger zu Mozarts Klavierkonzert in D dur, dem sogen. Krönungskonzert, im Jahre 1906 geschrieben hat. Ein Teil der ziemlich umfangreichen Komposition ist im Faksimile der Handschrift wiedergegeben.

— *Max Regers letzte Konzertpläne.* Kurz vor seinem Ableben beschäftigte Reger noch der Plan einer ausgedehnten Konzertreise, die er mit der Liedersängerin *Nono v. Hoensbroech* und seinem oftmaligen Partner im Konzertsaal, dem Krefelder Pianisten *Willi Jinkertz*, im kommenden Winter durch Deutschland und Holland zu unternehmen gedachte. Mit genannten Künstlern hatte er die „Reger-Vereinigung" gegründet; zahlreiche Abschlüsse auf Monate hinaus waren bereits getroffen, als die Nachricht von dem unerwarteten Tode des Meisters eintraf.

— *Max Reger in holländischer Beleuchtung.* Wir verdanken den nachfolgenden schimpflichen literarischen Unfug einer freundlichen Einsendung an die Schriftleitung: „Als zum ersten Male — es ist Jahre her — ein Bild des jungen Max Reger in Holland bekannt wurde, gab dieses Gesicht, das zur Serie der exaltierten und sonderbar mißformten Köpfe deutscher Komponisten aus der Nach-Wagner-Periode (Richard Strauß!) gehört, schon ganz die Psyche wieder, welche sich in seinem weiteren Leben in allen seinen Werken zeigen würde. Jugendlose Jünglingszüge, zerfressen von einem harten Intellekt, blinde Arbeitswut des Gelehrten, stolzes Vertrauen in eine künstlich entwickelte Frühweisheit. Deutschland muß zahllose derartige Typen in der harten und antipathischen Periode seiner „Schmieder der Zukunft" gekannt haben. Hier ist kein Leben mehr, sondern ein Organismus. Alles arbeitet, nichts lebt. Nur die sogenannten Dekadenten verlieren sich zu trostloser Schwermütigkeit. Zwischen diesen beiden Extremen gibt es keine Zwischenstufe. Zu den ersteren, den schwer Arbeitenden, hat Reger gehört, zu den technischen Denkern, welche die Dinge nur aus der Tiefe heben um des Problems willen, und die die ganze Welt und das Leben auf dieselbe Weise betrachten. Der Ehrgeiz hat Reger zur Musik geführt und niemand, der seine Arbeit als Komponist und Musiker kennt, wird verstehen, weshalb der Zufall ihn nicht zu anderer Tätigkeit geleitet hat, welche ebenfalls eine technische Anlage voraussetzt, wie z. B. Schiffsbau oder die Essener Stahlfabrikation. Das hätte ohne Schaden ebensogut geschehen können. Denn die ganze Arbeit Regers zeigt, daß die Musik für ihn nur als technische Aufgabe existierte, in welche er sich mit einer echt deutsch-hartnäckigen Arbeitswut verlor, die ihn blind und unempfänglich machte für alles, was draußen vorging. Er studierte Bach seiner Struktur wegen und die Orgelfugen waren ihm eher Mechanismus als Musik. Er bewunderte die Mathematik des Kontrapunktes und sein höchstes Ideal war, alles nach seinem Willen zu fügen. So hat dieser Mann weitergearbeitet bis die Opuszahl innerhalb 43 Jahren fast 150 erreichte. Eine Herzlähmung brach alles ab.

Nun, da Reger ziemlich unerwartet gestorben ist, können wir seiner nur als musikhistorische Erscheinung gedenken. Als Künstler kann man nicht von ihm reden, da er niemals ein solcher war. Seine einfachste melodische Form entbehrt noch jedes Spontanen und die sonderliche Melodie in seinem Werk ist eher eine Abschweifung und gehört nicht zu dem Wesen seiner Arbeit. Seine Rücksichtslosigkeit kannte keinen Unterschied; ein Mutter-Gottes-Lied oder Tragödievorspiel, alles dasselbe: Material! Er interpretierte Bach (den er innig verehrte, wie es hieß) hier mit einem trockenen und harten Klavierspiel. Mit dem Concertgebouw-Orchester spielte er vor kurzer Zeit seine Mozart-Variationen, noch dazu auf eines der zartesten und lieblichsten Themen, und es mutete unzivilisiert und barbarisch an! Nach der greulichen Profanation, die Melodie von Hörnern blasen zu lassen, weiß er aus diesem Thema zum Schlusse noch den höllischen Rhythmus eines Artilleriemarsches hervorzugraben. So macht der technische Fanatiker in seiner Unempfindlichkeit vor nichts halt und arbeitet mit den Bruchstücken einer analysierten Struktur aus purer Lust zu solcher Arbeit. In der Tat, warum fertigte dieser Mann Musik an und keine Kanonen?

Jetzt ist es vorbei. Laßt uns Milde walten und vergessen, daß wir an diesen Reger keine einzige gute Erinnerung haben, wenn auch seine Arbeit in den Vordergrund trat und es eine wahre Schande für die Menschheit ist, daß diese Arbeit sogar noch Anerkennung fand. Laßt uns vergessen, daß wir ihn nicht einmal als außergewöhnlichen Kontrapunktisten preisen können, da uns doch eigentlich nur die Musik angeht, die er ja n i c h t hat komponieren können und welche doch das Ziel aller technikkundigen Vorbereitung sein muß. Laßt uns allen Gram gegen ihn vergessen, denn mit seinem Leben hört auch sein Werk auf zu bestehen. Nach dieser Zeit wird kein Interesse mehr für ihn möglich sein."

— *Zum Fall Halm.* In Heft 14 der N. M.-Z. polemisiert Herr Dr. W. L. gegen meinen Aufsatz in der Neckarzeitung über August Halm. Ich habe Herrn W. L. gegenüber folgendes festzustellen:

1. Ich bin für meinen Aufsatz mit meinem vollen Namen eingetreten; mein Gegner begnügt sich mit einem enigmatischen Dr. W. L.

2. Ich bin in meinem Aufsatz niemandes Person und Charakter zu nahe getreten. Herr Dr. W. L. dagegen verdächtigt mich, indem er schreibt: „. . . wer wie Pfleiderer das behauptet, sagt — gleichviel ob bewußt oder unbewußt — Falsches." Einem anständigen Menschen traut man nicht zu, daß er „bewußt" Falsches behauptet. Ich protestiere gegen eine solche Verdächtigung im Namen der guten Sitte.

3. Herr Dr. W. L. zitiert mich falsch. In meinem Aufsatz heißt es nicht: Halm habe „über Beethoven Besseres und Tieferes gesagt, als irgend ein anderer", sondern „über Beethovens Sonate" (wohlgemerkt: Sonate nicht Sonat e n). Für jeden Einsichtigen ist es klar, daß ich von Beethovens Sonate als einem f o r m a l e n P r i n z i p spreche. Daß andere über B. auch Gutes gesagt haben, weiß ich. Aber es scheint mir, daß Halm die Formfrage gründlicher und folgerichtiger anfaßt als andere.

Soviel zu meiner sachlichen Rechtfertigung! — Im übrigen bin ich zu einer Kontroverse über Halm jederzeit gerne bereit. Aber auf den Ton und die Art der Beweisführung des Herrn Dr. W. L. einzugehen: darauf muß ich verzichten.

Prof. Dr. *W. Pfleiderer.*

*

Nachschrift der Schriftleitung. Selbstverständlich haben wir der Zuschrift des Herrn Prof. Dr. Pfleiderer Raum gegeben. Wir unsererseits können nur das wiederholen, was wir letzthin gesagt haben. Und noch dies: Herr Prof. Pfleiderer wurde durchaus nicht verdächtigt, Falsches wider besseres Wissen gesagt zu haben; das geht aus der Fassung des ganzen Satzes für jeden Unbeteiligten klar hervor. Zu Punkt 3 der Erklärung wäre zu sagen: der betreffende Abschnitt in Herrn Prof. Pfleiderers Aufsatz hat, soweit wir Gelegenheit hatten, uns über ihn zu unterhalten, den Eindruck erweckt, als ob Prof. Pfleiderer summarisch über die anderen Beethoven-Schriftsteller aburteile. Dagegen Stellung zu nehmen erschien unseres Erachtens durchaus angezeigt.

— Der *Leipziger Universitäts-Kirchenchor* blickt auf ein zehnjähriges Bestehen zurück. In seinem ersten Konzerte am 26. Februar 1907 sang er u. a. die Choralkantate Regers „Meinen Jesum" als erster Chorverein. Ueber die Leistungen des trefflichen Chores unterrichtet ein soeben ausgegebener Bericht. Der jetzige Leiter ist Prof. Hans Hofmann, Kantor zu St. Pauli.

— An der *Hochschule für Musik in Mannheim* fand am 2./3. Juni die zweite diesjährige Entlassungsprüfung der Seminarabteilung nach den Vorschriften des „Direktorenverbandes" statt, der sich neun Kandidatinnen des Klavierfaches mit gutem Erfolg unterzogen.

— Eine Neubearbeitung von *Mozarts „Zaide"* hat Anton Rudolph (Karlsruhe) vorgenommen. Die Musik dieser Mozartschen Oper, die in Salzburg kurz vor der Uebersiedelung Mozarts nach Wien entstand, ist heute so gut wie vergessen. Die Schuld trägt das ungeschickte Textbuch. Rudolphs Bearbeitung wird in Kürze bei Breitkopf & Härtel erscheinen.

— Im Koburg-Gothaischen Hoftheater fanden unter Hofkapellmeister *Lorenz'* Leitung 16 Mozart-Aufführungen statt, und zwar in Neueinstudierungen: Entführung, Figaros Hochzeit, Don Juan und Cosi fan tutte, die drei letzten Opern mit Secco-Rezitativen. — Der Gothaer Musikverein brachte unter Lorenz' Leitung Mozarts c moll-Messe erstmalig zur Aufführung.

— *Urkundliches aus dem Leben Carl Maria v. Webers.* Im Ständischen Archiv in Stuttgart findet sich folgender Erlaß des K. Württembergischen Ministeriums des Innern an sämtliche Landvogteien vom 22. August 1811, ein Nachklang zu der Stuttgarter Katastrophe von 1810: „Da Seine Kgl. Majestät gnädigst verordnet haben, daß dem in Ravensburg arretierten vormaligen Secretaire des Herrn Herzogs Louis Hoheit, v. Weeber, in keinem Falle der Aufenthalt im Königreiche gestattet, sondern derselbe über die Grenze geschickt werden soll mit dem Verbote, die Königl. Staaten nie wieder zu betreten, so wird hievon die Kgl. Landvogtei zur genauen Nachachtung in Kenntnis gesetzt. Stuttgart etc."
Adam.

— Verschollene *Wagner-Briefe* an *Otto Claudius* wurden aufgefunden. Die Briefe sind in Naumburger Privatbesitz; sie sollen in den „Bayreuther Blättern" veröffentlicht werden.

— Der musikalische Nachlaß von *Max Zenger* ist der Musikabteilung der *K. Hof- und Staatsbibliothek* in *München* übergeben worden.

— *Joachim Raffs* noch unveröffentlichte, *nachgelassene Werke* sind von seiner Tochter *Helene Raff* der *Musikabteilung* der *Berliner königlichen Bibliothek* geschenkt worden. Darunter befinden sich die Partituren der Opern „König Alfred", „Die Parole", „Die Eifersüchtigen", „Benedetto Marcello oder Kunst und Liebe" und „Samson".

— Das *Berliner Blüthner-Orchester* ist auf einer Konzertreise bei der Bugarmee. Es hatte große Erfolge in Biala, Lublin, Cholm, Kowel, Pinsk, Kobryn und in Brest-Litowsk. Solistisch wirkten in letztgenannter Stadt die Hofopernsängerin Helene Schulz (Kassel) und Herr Konzertmeister Lambinon (Berlin) mit.

— Die *Stuttgarter Hofoper* gastierte mit Erfolg an der Westfront und fand besondere Anerkennung mit ihren Meistersinger-Aufführungen in Lille.

— Die *Wiener Hofoper* hat *Paul v. Klenaus* „Klein Idas Blumen", das vor kurzem an den Hoftheatern in Stuttgart und Mannheim ungewöhnlich großen Erfolg erzielte, erworben. Klenaus Ballett ist für die nächste Spielzeit auch von den Hoftheatern in München, Wiesbaden, Darmstadt und den Stadttheatern in Frankfurt, Leipzig, Breslau, Bremen, Düsseldorf usw. angenommen worden.

— Bildhauer Paul Osswald hat ein *Attenhofer-Grabmal* für des Komponisten Grab auf dem Enzenbühl-Friedhof in Zürich geschaffen.

— Eingetroffen ist der Rechenschaftsbericht des *Konzertvereins München* (E. V.). Es ist dort wie überall: mancherlei ernste Schwierigkeit, aber auch der feste Wille, durchzuhalten, und die Hoffnung, im Frieden die ernste Kunstarbeit wieder ganz aufzunehmen.

— Die am 23. Mai 1916 stattgefundene *Hauptversammlung* des *Vereins der Deutschen Musikalienhändler* zu Leipzig hat in Anbetracht der bedeutend erhöhten Papier-, Stich- und Druckpreise beschlossen, den bisher gewährten *Kundenrabatt abzuschaffen.*

— Der Verlag der Aktien-Gesellschaft „*Badenia*", Karlsruhe (Baden), beabsichtigt ein „*Praktisches Chorbuch*" für katholische Kirchenchöre zum Gebrauche beim außerliturgischen Gottesdienst herauszugeben. Er wendet sich an die Komponisten, die sich auf *katholisch-kirchlich-musikalischem Gebiete* schon betätigt haben, mit der Bitte, sich an der Sammlung zu beteiligen. Richtlinien: 1. Nur durchaus kirchlich würdige Kompositionen, die sowohl textlich als auch musikalisch einwandfrei sind und dem Zwecke entsprechen. 2. Nur unveröffentlichte ungedruckte Originalkompositionen oder Originalbearbeitungen. 3. Lieder der verschiedenen Schwierigkeitsstufen, die sowohl den einfachen als auch den geübteren Chören gerecht werden. 4. Lieder für die verschiedensten Feste und Anlässe. 5. 4—6 stimm. gem. Chöre; ferner 4stimm. gem. Lieder, die auch 2stimmig gesungen werden können, und bei denen der 4stimmige Satz als Orgelbegleitung dient. 6. Leichte 4stimmige Männer- und Frauenchöre kirchlichen Charakters. Nähere Angaben können vom Verlage bezogen werden. Die eingesandten Kompositionen werden von einer Kommission geprüft. Nicht aufgenommene Arbeiten werden zurückgesandt. Die in Betracht kommenden Arbeiten bleiben Eigentum des Verlags und werden entsprechend honoriert. Endtermin zur Einsendung ist 1. Oktober 1916. Die Arbeiten sind einzusenden an: *Otto A. Berner*, Kapellmeister und Musikreferent, Karlsruhe i. B., Luisenstr. 35 b. Die Kompositionen sollen den Namen des Komponisten nicht tragen, sondern mit einem Motto versehen werden. Ferner ist der Komposition ein Brief (mit dem gleichen Motto als Aufschrift) beizufügen, der den Namen des Komponisten, seinen Stand, Wohnort und Straße und ferner die Bedingungen enthält, zu welchen die Komposition für die Zwecke des Chorbuches abgegeben wird.

— Ueber ein neues Theaterprojekt wird dem „B. T." aus Wien gemeldet: Auf der Bühne der Volksoper hielt deren Direktor *Rainer Simons* einen Vortrag über ein *neues Theaterprojekt*, das er nach dem Krieg durchführen will, und das die Vorzüge der antiken und der modernen Bühne vereinigen soll. Das Theater von heute hat immer noch die Form des Barock- oder Rokokotheaters, das seinerzeit der Hofkunst, nicht aber dem Volk diente. Das Volk, das sich auf den Galerien drängt, ist bei der Guckkastenbühne entschieden im Nachteil. Das *neue Theater* soll aus *drei Bühnenabschnitten* bestehen: einer großen Hinterbühne, einer Mittelbühne und der Orchestra. Amphitheatralisch um den letztgenannten Abschnitt seien die Sitze angeordnet, die, leicht ansteigend, der heutigen Art des Rangtheaters ungefähr entsprechen. Der Bühnenraum hat einen Durchmesser von etwa 35 Metern, bietet mithin die Möglichkeit außerordentlicher Maßentfaltung gestattet aber gleichzeitig intimere Wirkungen, als die heutige Bühne, da die Orchestra von den übrigen Abschnitten abgegrenzt werden und dadurch für sich allein bestehen kann. Das Orchester wäre zwischen den ersten Sitzreihen ungefähr in der Gesichtshöhe der Schauspieler anzubringen. Das Theater könnte etwa 4000 bis 5000 Personen in einem Raum fassen, der jetzt nur 2000 Personen vereinigt. — Abwarten!

— Wie die Verbandszeitung des Allgemeinen Chorsänger-Verbandes mitteilt, ist über das *Barmener Stadttheater die Verbandssperre* verhängt worden, weil mehrere Mitglieder der Organisation nicht wieder engagiert wurden und nach Behauptung der Organisation dafür andere als künstlerische Gründe maßgebend waren.

— Der *Deutsche Orchesterbund* hielt seine Kriegstagung in Weimar ab. 21 Hofkapellen, 26 städtische Orchester und 33 Vereinsorchester haben trotz den Kriegswirren ihren Betrieb aufrecht erhalten können. Aufgelöst werden mußten die Stadttheaterorchester von Königsberg, Bonn, Erfurt, Regensburg und Saarbrücken. Vielfach wurden Teuerungszulagen bewilligt. Gegen die Anstellung von ausländischen Musikern wurde eine Entschließung gefaßt. (Aehnliche Bestrebungen sind in der Schweiz im Gange.) Aus einem Vortrage *Teuchers* (Dresden) ergab sich, daß die Lehrlingszüchterei im Musikerberuf immer noch, besonders in Sachsen und — vor allem — in Brandenburg starke Blüten treibt. Die Forderung des Redners, daß die Musikerlehrlinge Fortbildungsschulen besuchen sollten, ist lebhaft zu unterstützen.

— Nachdem die deutschen Aufführungen des „Ringes des Nibelungen" in Holland und Brüssel abgeschlossen sind, wird *Alfred Reinboth* den „Ring" auch in Kopenhagen und Stockholm mit den bedeutendsten deutschen Wagner-Sängern aufführen.

— Die *deutschen Musikfeste* in *Sofia* und *Konstantinopel* haben einen gewaltigen Erfolg gehabt.

— *Kinderlied und — Unfallverhütung.* Wir lesen in den „M. N. N.": Seit längerer Zeit bricht sich die Ueberzeugung mehr und mehr Bahn, daß eine weitere Verminderung der Unfälle bei Straßenbahnen und im sonstigen Verkehrsleben nur durch eine regelrechte Schulung und Aufklärung des Publikums, insbesondere der Schuljugend, erreicht werden kann. Auf deutschen (z. B. Düsseldorf) und österreichischen (Wien) Bahnen wie auch in Amerika ist man auf diesem Gebiete bereits seit mehreren Jahren tätig. Ansichtskarten, kleine Bilderbücher, Warnungsplakate in den Wagen und Schulen, Anzeigen, Medaillen und Knöpfe, vor allem auch kinematographische Vorführungen sollen aufklärend und vorbeugend wirken. Hiezu tritt neuerdings, wie die Zeitschrift „Elektrische Kraftbetriebe und Bahnen" mitteilt, das Lied. In Amerika hat C. W. Robertson ein nach einer bekannten Weise gesungenes Kinderlied mit dem Kehrreim „Safety first" (Die Sicherheit voran!) verfaßt, das zu ganz besonderer Vorsicht und Besonnenheit auf der Straße auffordert. Ein derartiges in der Schule gelerntes Lied dürfte, falls es den richtigen volkstümlichen Ton trifft, bessere Wirkung auf die Kinder ausüben als die ernsten Ermahnungen von Eltern und Lehrern.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart. Schluß des Blattes am 24. Juni. Ausgabe dieses Heftes am 6. Juli, des nächsten Heftes am 20. Juli.

Verantwortlicher Schriftleiter: Professor Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVII. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG

Preis des Jahrgangs (Oktober 1915 bis September 1916) 8 Mark.

1916 Heft 20

Erscheint vierteljährl. in 6 Heften (mit Musik- und Kunstbeilagen). Abonnementspreis 2 M. vierteljährl., 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- u. Musikalienhandl. sowie durch sämtl. Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österr. Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährl.

Inhalt:

Musik als Nationalgut.

Von Dr. HANS JOACHIM MOSER (z. Zt. im Felde).



Letzter Tage wurde mir ins verschneite Kurland der Brief eines wackeren Freundes und tüchtigen Musikdirektors aus einer mitteldeutschen Kleinstadt nachgesandt, der auf die Klage hinauslief: „Nun hat man sich sein Lebelang geplagt, den Leuten einen Begriff von den hohen sittlichen Werten der deutschen Musik beizubringen, und jetzt will der Vorsitzende unseres Musikvereins, alter Gymnasialdirektor und klassischer Philologe, auch den zweiten Kriegswinter ohne Chorproben und Solistenkonzerte vergehen lassen mit der Begründung, die Zeiten seien zu ernst für dergleichen Allotria. Und dabei hält der Mann sich sonst für einen Musikfreund — soll man sich da nicht als ehrlicher Musikante die Haare raufen?"

Als ich das las, schüttelte ich verwundert lächelnd den Kopf. Man sollte den geschilderten Vorgang für die einzelnstehende Verbohrtheit irgendeines verknöcherten Sonderlings halten — wenn mir nicht leider ähnliche Kunde auch von anderen Seiten zugegangen wäre. Die großen Städte haben in ihren Chorvereinigungen ja zum Glück schon längst wieder den musikalischen „Friedensbetrieb" in gereinigter Form aufgenommen, aber das wirkt auf gewisse zarte Seelen anscheinend nicht überzeugend, sondern erscheint im Gegenteil der catonischen „severitas" als Zeichen der Verrottung, der Frivolität, des lasziven Niederganges. Wie unglaublich töricht! Wir hier draußen stehen in stiller Rührung, wenn durch den Donner der Geschütze zwischen Illukst und Dünaburg ein heller Vogelruf sich aufschwingt, und müßten lachen und zürnen, wollte ein grämlicher Alter mit dem Philosophenmantel den kleinen Friedenssänger verscheuchen. Wie viel mehr gönnen wir es denen daheim, über deren Ruhe und Glück wir ja gerade wachen, daß ihnen die edle Frau Musica Trost, Herzstärkung, Erquickung bringe.

Daß aber trotz Luthers Tischreden, trotz den Schriften Webers, Wagners und Schumanns, trotz all den unsterblichen Meisterwerken deutscher Tonkunst die Musik immer noch in weiten Kreisen unseres Volkes als bloßer Zeitvertreib, Ohrenschmaus, Spaßmacher gilt, haben wir vermutlich in der Hauptsache unserer einseitig „klassischen", insbesondere lateinischen Bildung zu verdanken. Für die einzelnen Völker hatte Musik etwas gänzlich Verschiedenes zu bedeuten: für die meisten wilden Völker fetischistische Erstarrung, für die Aegypter und Inder ekstatische Kultverherrlichung, für die Griechen psychische Heilkraft und dionysischen Rausch, für die Römer Schlemmervergnügen und Sinnenkitzel, für die Urchristen hypnotische Verzauberung und brünstige Selbstentäußerung, für die Germanen und verwandten Völker des mittelalterlichen Nordens jedoch etwas ganz Anderes und prinzipiell Entgegengesetztes: Emportragen der Seele zur Sonne, zur Tat, zum Leben.

Wenn deshalb Oskar Jäger in seiner Weltgeschichte einmal sagt, man könne den moralischen Bankerott des römischen Kaiserreiches schon an der immer mehr hervortretenden Musikfreude erkennen, so ist das vom Standpunkt der römischen Mannestugend aus ganz richtig gesagt, denn da hieß Musikvergnügen ungefähr das gleiche wie „Tänzerinnen, wollüstige Erschlaffung". Vom Standpunkte des germanischen Musikempfindens aus wäre eine solche Psychologie jedoch Unsinn, denn für die deutsche Geschichte bedeuten Höhepunkte des Tonschaffens immer auch Gipfel des geistigen Gesamtlebens. Daß diese Perioden nicht immer mit denen größter politischer Machtentfaltung zusammentrafen, ist ein ander Ding und beweist höchstens, daß in der deutschen Geschichte Staat und Kultur in anderen Beziehungen zueinander gestanden haben als in den Annalen Roms. Doch sind das Gesichtspunkte, deren Verfolg uns zu weit von unserer Basis wegführen würde.

Bei der Epoche Mozart—Beethoven—Schubert wird ja durch die gleichzeitige Blüte der Heroen Goethe, Schiller, Kleist dargetan, daß die Blüte der Künste nicht auf dem verfaulten Boden eines niedergebrochenen politischen Reiches schmarotzte, sondern unabhängig von diesem die edelsten Kräfte des Volkes für neuen Aufschwung bewahrte, stählte und kräftigte. Das Zeitalter Bachs und Händels könnte weit eher schon den Anschein erwecken, als wäre politische Ohnmacht des Volkes die günstigste Vorbedingung für den Hochstand der Tonkunst; fällt doch dieser Wellenberg musikalischer Periodizität nicht nur mit einem staatlichen, sondern auch einem dichterischen Wellental von ungewöhnlicher Tiefe zusammen. Doch ist auch hier der wahre Kausalzusammenhang der, daß eben alle edelsten Säfte und Kräfte des deutschen Volkstumes sich zur Musik flüchteten und in dieser allein zu einem Springquell von erstaunlicher Höhe aufschäumten, weil von außen kommendes wirtschaftliches, politisches, soziales Elend ihnen jede Betätigung im Dienste des Staates, der Gesellschaft, der Oeffentlichkeit unmöglich machte. Als der alte Fritz zu Potsdam inmitten seiner Generäle

dem greisen Johann Sebastian das berühmte Thema *B A C H* auf der Flöte vorblies, da war er nicht ein komischer Friedrich in Schlafrock und Pantoffeln, der lächerliche „Revers de la médaille“ eines Kriegshelden, sondern eben der deutsche Kriegsheld selbst, der sich nicht seiner Liebhaberei zu schämen brauchte, sondern seinem deutschen Fühlen auf dem alten Instrumente des Tyrtäus denjenigen Ausdruck zu geben suchte, den sein hochkultivierter Geschmack, sein heißes vaterländisches Fühlen in den „dégoûtantes plattitudes“ der damaligen „littérature allemande“ mit Schmerzen, doch vergeblich suchte.

Und wenn wir noch weitere hundert Jahre zurückschauen, in das Zeitalter des großen Religionskrieges, so beweisen der hohe Ernst, die künstlerische Reife und Weisheit, welche die Gestalten eines Heinrich Schütz, Thomas Selle, Andreas Hammerschmied, eines Adam Krieger, Heinrich Albert, Chr. Dedekind umwittern und verklären, daß in dem Dreißigjährigen Kriegselend Luthers Hochsinn, Hans Sachsens Lebensklugheit und Fischarts goldener Humor allein noch in den Bezirken der deutschen Musik Heimatrecht und schirmendes Asyl gefunden hatten.

Was will einer derartigen musikalischen Geistesgeschichte Deutschlands gegenüber der Lateinerstandpunkt: man könne den Niedergang eines Volkes an der wachsenden Liebe zur Musik erkennen?!

Gewiß haben wir gerade in vielen Gymnasialdirektoren klassischer Observanz begeisterte Förderer der Musikpflege zu verehren (ich erinnere nur an das alte Berliner Geschlecht der Bellermanns), aber schon die Lebensgeschichte Sebastian Bachs zeigt, wie es ein amusisch gesonnener Scholarch in der Hand hat, so ehrwürdige musikalische Einrichtungen wie etwa das altberühmte Chorinstitut der Leipziger Thomaner aufs tote Gleis zu bringen, den Kantor zu hemmen und zu demütigen, an Stelle tonkünstlerischer Hochkultur ärgerliche Gleichgültigkeit und kümmerliche Stagnation zu setzen.

Welch hohen Rang hat die Musikpflege als Teil der „sieben freien Künste“ auf den mittelalterlichen Schulen und Hochschulen eingenommen, wie hat diese Kulturmacht durch die Stiftung von Kantoreien, Konvivien und Kollegien, Kurrenden und Schulchören geblüht, den Sonntag verschönt und den Alltag bereichert! Und wohin sind wir durch die oft geradezu kunstfeindliche Haltung der Schule gekommen? Einst rangierte der Kantor zwischen Konrektor und erstem Ordinarius — heute drückt sich der Gesanglehrer meist kümmerlich zwischen Turn-, Zeichen- und Handfertigkeitslehrer herum; dereinst hatten wir berühmte Universitätslehrstühle der Musik — heute wird an manchen Hochschulen der akademische Musikdirektor nicht weit vom Fecht-, Reit- und Tanzlehrer eingeordnet! Gewiß — es haben bereits kraftvolle Versuche eingesetzt, um der Tonkunst ihre alte oder eine neue würdige Stellung in unseren Lehrbetrieben zu sichern — im wesentlichen aber ist es in die Hand der Schulleiter gegeben, ob die hohe Kulturmacht der Musik unserer Jugend verloren gehen oder zu tiefster Seelenbereicherung, edelster Pflege des Herzens und Gemüts erhalten bleiben soll. Möge doch auch den unmusikalischen Schulherren die Erkenntnis dämmern, daß in den Tonwerken eines Gluck, Haydn, Weber zum allermindesten keine geringeren Geistesschätze ruhen als in denen eines Klopstock, Herder, Arndt, welche drei doch, obwohl sie nicht einmal Sterne allererster Ordnung darstellen, Ehrenplätze in jedem deutschen Unterricht einnehmen. Aber welcher deutsche Abiturient hat wohl die Namen Gluck, Haydn, Weber jemals „offiziell“ im Unterricht kennen gelernt? Ja, wenn es wenigstens Maler oder Bildhauer gewesen wären — aber Musiker? „Musikgeschichte“ gehört ja nach dem landläufigen Wortgebrauch noch immer nicht zur „Kunstgeschichte“!

Freilich: Musik und Musik ist ein Unterschied! Was sie jetzt daheim in den Operettentheatern der Großstädte an Kitsch, Unsinn, Plattheit, Sentimentalität, Armseligkeit vollführen, davon berichten uns die Urlauber, wenn sie wieder an die Front zurückkehren, mit Staunen und mit Grauen. Ein Freund erzählte mir neulich verstimmt: „Also dreierlei habe ich in unserem Stadttheater vorgesetzt bekommen: Kam'rad Männe, Gewonnene Herzen und Krümel vor Paris — na, Gott sei Dank, daß ich hier im Schützengraben wieder meine Ordnung und frische Luft habe!“ Und das sagte derjenige, der unter uns sonst am herzlichsten zu lachen, sich am himmlischsten zu amüsieren versteht!

Laßt nur erst uns Frontsoldaten heimkehren — wir wollen diesen „Etappentheatern“ schon den voraugustlichen Boulevardgeist austreiben! Frische Luft soll die faden Patschuliwolken fortwehen; die koketten Diseusen in der Leutnantsuniform wollen wir zum Teufel jagen mit einem ehrlich gottschedischen Donnerwetter, unbeirrt um alles überlegen-ironische Geschmuse weltbürgerlicher Feuilletonisten. Eine schöne, gesunde, ausgelüftete Kriegslyrik ist uns in Wort u n d Ton erstanden — laßt die Männerchöre nur erst wieder nach Hause kommen, dann soll das alles auch so schön und frisch-fromm-fröhlich-frei g e s u n g e n werden wie vor hundert Jahren Webers „Leyer und Schwert“.

Auch wir wollen dann tanzen, lachen, singen und springen mit unseren Mädeln, Bräuten und Frauen; Unendliches wird nachzuholen sein nach den langen Zeiten der Seufzer und der Sehnsucht, des Entbehrens und des Fernseins Das wird keine Kunst des Raffinements und der stupenden Virtuosentechnik werden, nichts für Riesenorchester in meterhohen Partituren — nein: edelste Volkskunst, in der die Genießenden nicht passives, verblüfftes Publikum, sondern selber Ausübende werden sein können. Keine Bewegung, die in ästhetischen Salons und Nachtkaffees erklügelt und ausgetüftelt wird — sondern endlich wieder eine Freilicht- und Frischeluftkunst, wie sie uns leider im artistisch so unvergleichlich emporgewachsenen 19. Jahrhundert fast bis auf den letzten Rest verloren gegangen ist. Wir brauchen Hausmusik, Gesellschaftsmusik, ja Tanzmusik von der herrlichsten, vornehmsten, gesündesten Beschaffenheit, eine Vollblutkunst ohne Nervenkitzel, eine Feiertagserhebung voll Jubel, Aufschwung und Begeisterung, aber ohne narkotischen Taumel. Tanzlieder wollen wir schaffen, Reigen wollen wir schlingen, nicht von affektierter Kindlichkeit, sondern voll kraftstrotzendem Ueberschwang wie Nietzsches Mistrallied, und Wiese und Wald werden von unseren Festen, unserem Glücksrausch widertönen. Wir haben uns wieder als Kinder der Natur erkannt — nicht als Rousseausche Reaktionäre und Primitiven, sondern als vorwärtsstürmende Deutsche des neuen, zwanzigsten Jahrhunderts. Und unsere Musik werden wir mit uns tragen, eine neue, reine, jugendstarke Tonkunst, unlöslich mit unserem Gefühlsleben verbunden, den ärmsten wie den reichsten Mann gleichermaßen stärkend und erquickend, das ganze Volk mit einem Bande umschlingend: *Musik als Nationalgut, als deutsches Heiligtum.* Das ist a u c h eines unserer Kriegsziele. Mögen wir es erringen!

Max Reger im eigenen Heim.

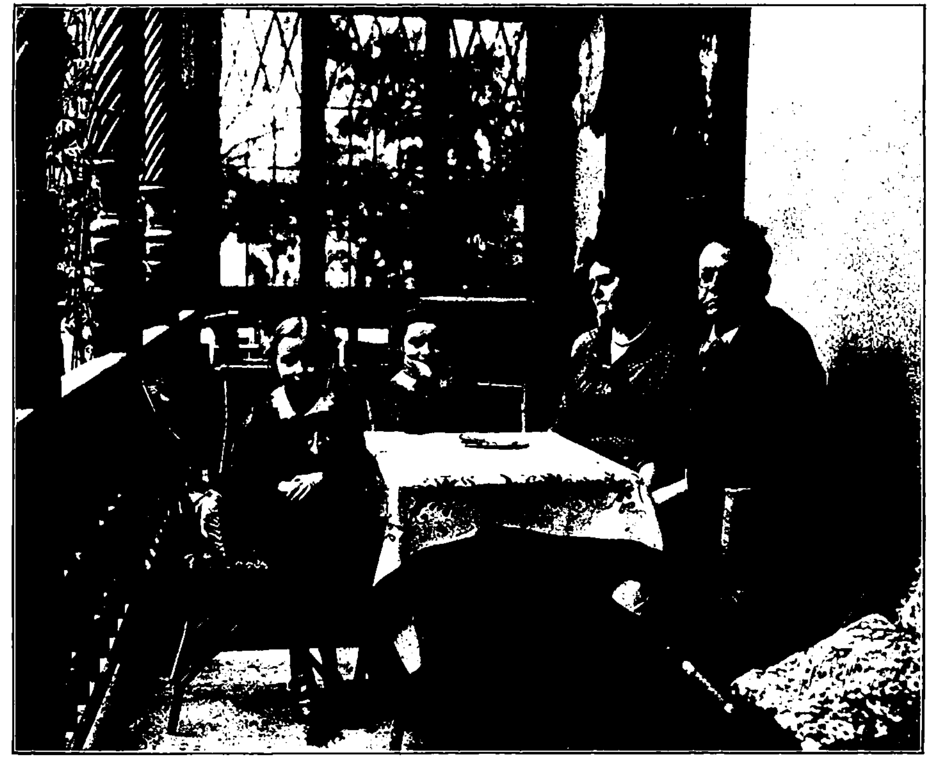
Von MARGARETE v. SEYDEWITZ (Jena).



Keiner hat den Meister ganz gekannt, der ihn nicht im engsten Familienkreise, in seinem schönen, selbsterworbenen Heim gesehen hat. Dort ruhte er aus von den gewaltigen Anstrengungen seiner Konzertreisen, dort umgab ihn das sonnige Glück eines harmonischen Familienlebens, dort fühlte er sich geborgen und frei, verstanden und geliebt. Dort war der rastlos schaffende und sich zielbewußt durchsetzende Künstler ein kindlich fröhlicher Mensch. Sein goldener Humor, sein Sinn für Ge-

mütlichkeit und einfache Freuden teilten sich seiner Umgebung mit, und die Freunde, die zwanglos bei ihm ein- und ausgehen durften, sagten immer wieder: „Es ist nirgends so behaglich, wie im Reger-Haus!"

Das Reger-Haus! Erst seit März 1915 gibt es in Jena ein Reger-Haus, eine hübsche, im eigenen Garten halbversteckte Villa in der freundlichen Gartenvorstadt, an der Ecke der Beethoven-Straße und einer anderen, mit großen Bäumen bestandenen Straße, von der es seit Monaten heißt, sie solle Max-Reger-Weg umgetauft werden, weil der Meister dort zu gehen pflegte, wenn er sein Haus verließ oder dorthin zurückkehrte. Eine rührende Freude hatte er an diesem seinem eigenen Besitz, den er sich mühsam erarbeitet hatte, indem er, ohne Vermögen und ohne Protektion, den Dornenweg des Künstlers gegangen war. Kein Stück des Hausrats, kein Baum im Garten, kein Eckchen des Hauses, das nicht ein dankbares Glücksgefühl in ihm ausgelöst hätte. Dieses und jenes sollte noch dazukommen, was er sich mit seinem fabelhaften Sinn fürs Praktische genau ausgedacht hatte. Noch in seinen letzten Lebenswochen gab er einem Jenaer Tischlermeister ganz genaue Anweisungen für ein kleines Büchergestell, ein Geschenk für seine Frau, und wenige Tage vor seinem Tode besprach er eingehend mit einer Freundin des Hauses eine Verbesserung, die er „nach dem Kriege" am Reger-Haus vornehmen wollte, wenn man wieder „für so etwas Geld ausgeben dürfe".



Max Reger im Kreise seiner Familie.
Hofphotograph E. Hoenisch in Leipzig.

Diese Worte waren bezeichnend für Max Regers Verantwortlichkeitsgefühl in Geldsachen. Nicht nur, daß hierin die peinlichste Ordnung stets herrschte, wie in allen seinen persönlichen Angelegenheiten, sondern er hielt auf Sparsamkeit in seinem Hauswesen, war selber von der größten Anspruchslosigkeit und legte sich strenge Rechenschaft ab über den Verbrauch des durch ständige Arbeit errungenen Geldes. Obgleich er nicht mit einem frühen Tod rechnete, wollte er doch so viel beiseitelegen, daß seine Familie auf alle Fälle eine gesicherte Existenz haben würde. Und wie unendlich vielen er im stillen geholfen und wohlgetan hat, das wissen nur die, welche sein Andenken in heißer Dankbarkeit segnen und heilig halten! Er selber sprach nie über das, was er für andere tat und wollte nicht als Wohltäter verehrt und gepriesen werden.

Denn dieser menschlichste der großen Genies liebte es, als Mensch unter Menschen zu wandeln und verstand es, mit jedem freundlich und zwanglos zu verkehren, wes Standes und Alters er auch sei. Wer ihm wirklich nahegestanden hat, begreift nicht, wie er als ein „Unglücklicher" oder „Einsamer" geschildert werden kann. Gewiß, ein so großes Genie, ein so gewaltiger Künstler konnte die ergreifenden Töne, die unsere innersten Seelentiefen durchschauern, nicht finden, wenn er nicht tiefes Leid und brennende Sehnsucht nach Unerreichbarem empfunden hätte: das ist Künstlerlos und bleibt keinem echten Musensohn erspart. Und wer von seinen Mitmenschen war so groß, daß er dem Meister folgen konnte in jene Geisteswelt, wo er seine unsterblichen Werke schuf? Es gibt keinen tiefangelegten Menschen, der nicht manchmal einsam wäre im Innersten seiner Seele, und je größer er ist — als Mensch wie als Künstler — desto öfter muß seine Seele eigene Wege gehen und allein sein. Aber glücklich der, welcher von hohem Geistesfluge zur Welt der alltäglichen Wirklichkeit zurückgekehrt, in Augen blicken darf, die ihn mit liebevollem Verständnis anlächeln! Und mit inniger Dankbarkeit dürfen die Freunde Max Regers in dieser Beziehung sagen: Er war ein Glücklicher! Draußen in der Welt wurde er oft mißverstanden und angefeindet — welcher aufstrebende Künstler, der seiner Zeit voraus ist, würde es nicht? —, aber in seiner Gattin hatte er eine Lebensgefährtin gefunden, die seine Größe sofort erkannt und es sich zur Aufgabe gemacht hatte, seine Kunst mit allen ihren Kräften zu fördern, ihm in seinem Heim die heitere Ruhe zu verschaffen, die er brauchte, ihm alles Störende oder Hemmende fernzuhalten. Von der herzlichen Gastfreundschaft des Regerhauses, von anregenden Stunden hohen Kunstgenusses oder heiteren Beisammenseins hat mancher eine Erinnerung, die zu den schönsten seines Lebens gehören wird, jetzt wo dieser große, gütige Mensch dahingegangen ist!

Jede Schilderung des Reger-Hauses wäre aber unvollständig, die nur die Erwachsenen berücksichtigte. Ein so großer Kinderfreund wie Max Reger brauchte den Sonnenschein der Kinderseele zu seinem vollen Glück. Seine zwei Töchterchen sind weiteren Kreisen bekannt durch den Band reizender Kinderlieder: „Aus Christas und Lottis Kinderleben". Für alle ihre kleinen Angelegenheiten, für ihre kindlichen Leiden und Freuden hatte er immer Zeit und Interesse, trotz der Summe der Arbeit, die er Tag für Tag leistete. Ein herzerquickendes Bild war es, wenn der große Mann sich ein behagliches Ruhestündchen gönnte und die Seinigen in sein Arbeitszimmer rief, das so ganz das Gepräge seiner Eigenart trägt, oder wenn er mit ihnen im Wohnzimmer seiner Frau und bei warmer Witterung auf der weinumrankten Veranda saß. Dann kletterten die Kinder auf seine Knie, und zwischen ihnen oder zu seinen Füßen lag sein treuer Dackel Waldi, der ihm überall folgte und ihn nach jeder Abwesenheit von seinem lieben Jena mit abholte von der Bahn. Die Heimkehr war dann jedesmal ein Freudenfest für alle Hausgenossen, alt und jung. Wer unter ihnen konnte ahnen, daß Max Reger sein Haus in der Beethoven-Straße und das behagliche Leben dort mit der Familie und im Freundeskreis nur so kurze Zeit würde genießen können? . . .

Nun ist das alles nur noch eine schöne Erinnerung. Das Reger-Haus bleibt genau so, wie er es gekannt hat, und sein Geist ist überall so gegenwärtig, daß man meint, er müsse, wie schon so oft, wieder heimkommen und es beleben mit seiner warmen, gütigen Persönlichkeit. Schon heute ist es eine klassische Stätte, wo einer der größten Musiker aller Zeiten das letzte reiche Jahr seines Erdendaseins verlebte, wo man ihn als Menschen liebte und verehrte, wo die letzten jener Schöpfungen entstanden sind, welche die Nachwelt staunend entgegennehmen wird als das Lebenswerk Max Regers.

Organistisches.

Von KARL BERINGER (Ulm a. D.).

I. Lisztiana und anderes.



Die neuere Zeit hat auf dem Gebiete der organistischen Literatur einen erfreulichen Aufschwung gebracht. Ein Teil unserer jüngeren Komponistengeneration ist eifrig an der Arbeit, das Feld der seit Mendelssohn und dessen unmittelbaren Nachfolgern ziemlich brachgelegenen Orgelkomposition mit erfreulichem Erfolge wieder anzubauen.

Anstoß zu diesem Aufschwunge haben vor allem die Orgelwerke Liszts und Regers gegeben. Auch die Neu-

franzosen C. Franck, Saint-Saëns, Widor, Guilmant, selbst Debussy, sind nicht ohne Einfluß auf manche der jetzt lebenden deutschen Orgelkomponisten geblieben. Nicht wenig Anreiz zu gesteigerter Produktivität auf dem Gebiete der Orgelkomposition bietet auch die moderne Orgel mit ihren geradezu unbegrenzten Klang- und Ausdrucksmöglichkeiten. Die Orgel der Gegenwart vermag ein ganzes Orchester zu vertreten. An ihr hat sich nicht nur die Kunst der Komponierenden, sondern auch Technik und Vortragsweise der Wiedergebenden gewaltig erweitert. Der Vortrag im modernen Sinne ist farbenreicher und in dynamischer Hinsicht mehr abgestuft als in früheren Zeiten. Wer die monumentalen Orgelwerke des großen Bach — ich denke an die Passacaglia, an die Toccaten, an die große e moll-Fuge u. a. — beherrscht, ist unter Umständen Liszt und Reger noch lange nicht gewachsen. Das liegt natürlich nicht in dem spezifisch größeren oder geringeren musikalischen Wert einzelner Werke begründet, sondern, wie angedeutet, im rein Technischen und Vortragsmäßigen.

Um auf letzteres etwas einzugehen: gerade Liszt und Reger heischen viele Klangschattierungen und Farben im Vortrag, wobei — das sei besonders betont! — die große Linie nicht verloren gehen darf. Wer diesen beiden Meistern gerecht werden will, muß nicht nur über das Rüstzeug höchstgesteigerter Technik verfügen, vielmehr muß er auch viele Farben auf seiner Palette haben. Wir müssen doch nachgerade mit der veralteten Anschauung, als sei die Orgel ein viel zu würdevolles Instrument, um ein farbenfrohes, orchestrales und fein abschattiertes Spiel zuzulassen, vollends brechen. Unsere gegenwärtigen Orgeln ermöglichen Klangwirkungen, unsere moderne Registrierungsweise gestattet Farbeneffekte, wie wir sie in früheren Zeiten nicht hatten: warum sollen wir mit diesen Errungenschaften gar zu haushälterisch und sparsam hintanhalten? Freuen wir uns doch des Fortschrittes und holen wir aus unseren großen Konzertinstrumenten heraus, was sie zu geben vermögen! Die Art der einzelnen Kompositionen steckt einem Zuweitgehen in der Ausmalung schon von selbst gewisse Grenzen. Ich denke mit Bezug auf das Letzterwähnte z. B. an Bachs Orgelwerke. Die großen Orgelschöpfungen dieses Meisters wirken mehr durch erhabene, majestätische Einfachheit im Vortrag, ohne daß hierbei schablonisiert werden dürfte. Dieses Verzichten auf viele Schattierungen darf indes nicht so weit gehen, daß etwa die große Fuge in g moll, wie ich dies bei einem hochbedeutenden Orgelmeister hörte, ohne jede dynamische Abstufung im *ff* von Anfang bis zu Ende gespielt wird. Man kann bei aller sonstigen Einfachheit wenigstens die Themen plastisch (nicht aufdringlich!) herausstellen.

Für mich persönlich wäre übrigens die Frage, ob Bachs Orgelwerke nicht doch auch in moderner „Aufmachung“, mit allem Raffinement der Registrierkunst, vorgetragen werden könnten, recht wohl diskutabel. Ich weiß, an diesem Punkte scheiden sich die Geister. Es wird oft geltend gemacht — von Berufenen und Unberufenen —, Bachs Werke dürfen nur in der damals üblichen Vortragsweise wiedergegeben werden. Dieses „historische“ Prinzip hat vieles für sich. Aber es fragt sich doch, ob unter allen Umständen die fortschreitende Entwickelung, d. h. ein modernisierter Vortrag den Werken Bachs vorenthalten werden darf. Man kann ja wohl mit vollem Rechte sagen: Bach sollte nur so vorgetragen werden, wie er sich selbst interpretiert hat. Aber mit demselben Rechte kann auch geltend gemacht werden: Hätte Bach unsere großen modernen Orgeln mit ihren Klangmöglichkeiten, mit ihren hochentwickelten technischen Hilfsmitteln gehabt, so wäre dies gewiß von größtem Einflusse nicht nur auf seine Werke, sondern auch auf sein eigenes Spiel gewesen. Jener gewaltige Riesengeist, der seiner Zeit so weit vorauseilte, hätte die orchestralen Wirkungen unserer jetzigen Orgeln gewiß vollauf ausgenützt. Warum soll sich der neuzeitliche Organist dieser Anschauung verschließen und nur rein „historisch“ vortragen? Wir wollen doch ja nicht engherzig sein und nur dieses oder nur jenes Prinzip als alleinseligmachend erklären. Dafür, daß sich für den „modernen“ Vortrag Bachscher Werke, wie oben angedeutet, schon von selbst Grenzen ergeben, welche durch die Art der Komposition gesteckt sind, gibt es Beispiele genug. Eines für viele: das Präludium mit Fuge über *b—a—c—h*. Hier wird sich die Wiedergabe auf die üblichen Steigerungen und auf etwaige Markierungen des Hauptthemas beschränken. Dabei kann die Kadenz gegen den Schluß hin Anlaß zu einem mächtigen Crescendo etwa vom *mf* an bis zum vollen Werk geben. Anders z. B. die große e moll-Fuge. Zeigt die vorerwähnte *b—a—c—h* mehr eine strenge Geschlossenheit, ein Aufgehen im Thematischen, so ist die e moll mit ihren spielerischen Zwischensätzen, mit ihren erweiternden Einschaltungen viel freier gehalten: sie weist in mancher Hinsicht schon in unsere moderne Zeit herein. Wer wollte es in solchem Falle einem Konzertierenden verargen, wenn er sich versucht fühlt, alle Minen des modernen Vortrags springen zu lassen, wenn er Crescendowirkungen (auch durch das Jalousiewerk) und Registerkombinationen anwendet, die vielleicht nicht direkt im Sinne Bachs liegen[1]. Die Anschauungen ändern sich eben mit der Zeit. Man kann in der Stilfrage dem historischen Prinzip seine volle Geltung verschaffen und doch die Möglichkeit einer Interpretation klassischer Kompositionen in modernem Sinne offen halten. Ein feiner, geläuterter, künstlerischer Geschmack wird hier kaum fehlgreifen. Im übrigen: Quod licet Jovi, non licet bovi . . .

Ich bin der letzte, der bei organistischen Vorträgen der Willkür, der Planlosigkeit im Registrieren das Wort redet. Auch da müssen gewisse Gesetze, gewisse Grundsätze eingehalten werden. Aber warum soll dem auf der Höhe seiner Kunst Stehenden nicht ein gewisser Spielraum zur Entfaltung seiner Individualität gelassen werden, namentlich dann, wenn er seine Auffassung, die vielleicht der hergebrachten nicht einmal viele Konzessionen macht, musikalisch und — logisch zu begründen vermag? Es können auch hier, wie überall, verschiedene Wege nach dem Rom der Kunst führen. Nur muß beim Einschlagen dieses oder jenes Weges eine überzeugende Konsequenz vorwalten.

Wenn bei Bach im vorstehenden länger verweilt wurde, als dies im Zusammenhange mit Liszt vielleicht erforderlich gewesen wäre, so geschah dies, weil die alte Streitfrage wichtig genug erschien, um bei dieser Gelegenheit näher erörtert zu werden. Meinungsverschiedenheiten werden ja auch weiterhin bestehen. Aber — Engherzigkeit sollte bei großen künstlerischen Fragen verbannt sein!

Zu einer allgemeinen, aber doch wesentlichen Charakteristik von *Liszts Orgelwerken*, die in gewissem Sinne als bahnbrechend gelten müssen, gehört unter anderem auch (siehe auch unten) folgendes. Liszt hat — im Gegensatze zu seinen unmittelbaren Vorgängern und Zeitgenossen — die seither zurechtbestehenden Formen wesentlich erweitert. Statt der zumeist strengen Geschlossenheit in den Werken früherer Meister finden wir bei ihm vielfach große Freiheit bei der Durchführung seiner Themen, wobei sich eine ganz seltene, bedeutende Gestaltungskraft zeigt. Haben Liszts Zeitgenossen, Mendelssohn, Merkel, Töpfer, Herzog u. a., sich in ihren Orgelwerken noch an die Klassiker angelehnt, teilweise allerdings ohne ihre Selbständigkeit aufzugeben, so geht Liszt neue Wege. Sichtlich von Liszt beeinflußt sind L. Thiele (1816—1848) und A. G. Ritter (1811—1885), die wir an dieser Stelle nicht übergehen dürfen. Ich führe als Beispiele Thieles Variationen in *As* und A. G. Ritters Fantasiesonate in a moll an, zwei ungemein geistvolle, groß angelegte Werke, an die sich freilich nur die höchste Künstlerschaft heranwagen darf. Ist von den obenerwähnten Meistern aus der Mendelssohn-Periode auch vieles, ja das meiste verblaßt, so können wir doch einzelnes noch recht wohl unseren Konzertprogrammen einfügen. Es ist sogar sehr bedauerlich, daß Werke wie die vorgenannten von Thiele und Ritter so selten auf unseren Konzertprogrammen erscheinen. Wer derartige Kompositionen mit einem überlegenen Achselzucken abtun zu können glaubt, spricht damit über sich selbst das Urteil. Der müßte wahrlich ein einseitiger Künstler sein, der nur die Gipfelpunkte des Schaffens kennt oder kennen will, dagegen die wichtigen Erscheinungen, die diese Gipfelpunkte miteinander verbinden, völlig übersieht. Im Zusammenhange damit möge folgendes erwähnt werden, um zu zeigen, wie beispielsweise bei historischen Konzerten auch Meister Berücksichtigung finden können, ja müssen, die wir sonst nicht zu den „ganz Großen“ zu zählen pflegen oder denen auf dem Spezialgebiete der Orgelkomposition nicht die überragende Bedeutung z. B. eines Bach oder Reger zukommt. In einem Zyklus von zehn historischen Orgelkonzerten, den ich im Sommer 1913 in der Ulmer evangelischen Garnisonkirche veranstaltete (Entwickelung der organistischen Kunstmusik von Palestrina an bis zur Gegenwart), widmete ich Bach, Liszt, Reger, auch den Franzosen und Italienern je ein Konzert. Um den großen Orgelmeister Bach gruppierten sich Meister vor Bachs Zeiten und Zeitgenossen Bachs (Frescobaldi, Muffat, Händel, Krebs u. a.). Im weiteren Verlaufe zeigte das Programm außer Liszt und Reger u. a. die Namen Mendelssohn, Schumann, Brahms, auch Merkel, Rheinberger usw. Das Prinzip bei der Aufstellung des Gesamtprogramms war das, eine möglichst lückenlose Entwicklungsreihe herzustellen, soweit es sich um besonders charakteristische Erscheinungen handelte. Es zeigte sich hierbei freilich, daß ein namhafter Teil des hiesigen Publikums für Orgelmusik großen und größten Stils, wie sie in dem — ich darf wohl in aller Bescheidenheit sagen — außerordentlich interessanten Unternehmen geboten wurde, offenbar nicht „zu haben“ ist. Ich rede hier selbstredend nicht von denjenigen, bei denen man Verständnis und Interesse

[1] Vergl. in dieser Hinsicht z. B. die Bach-Bearbeitungen Karg-Elerts.

für derartiges schon zum voraus vergeblich suchen müßte, sondern von solchen, bei denen man, wenn auch nicht immer Verständnis, so doch wenigstens Interesse voraussetzen zu können glaubt ...

Ueberblicken wir nun das *Lisztsche* Schaffen, soweit es sich auf die Orgelliteratur bezieht, so finden wir, daß es eigentlich verhältnismäßig wenige Werke sind, die der Weimarer Meister hinterlassen hat. Liszt war eben Orgelkomponist „im Nebenamt". Seine Orgelmusik weist mit aller Deutlichkeit auf den Klavierheros hin. Haben Bach, Händel, Mendelssohn, Rheinberger, Reger u. a. aus der Orgel heraus für die Orgel geschrieben, so trifft das bei Liszt nicht in vollem Umfange zu. „Doch sag' ich nicht, daß das ein Fehler sei." Im Gegenteil: durch die Bevorzugung des pianistischen Elementes hat Liszt die Kompositionsweise in wesentlich neue Bahnen gelenkt. Er selbst steht zwar mit seinem Stile ziemlich isoliert da, aber seine Anregungen sind doch bis in die neueste Zeit herein mitbestimmend für die Umgestaltung der Kompositionstechnik geworden. Davon, daß Liszt als Orgelkomponist eigentlich „Schule" gemacht habe, kann man allerdings nicht sprechen. (Als hervorragende Liszt-Schüler seien angeführt der geniale, früh verstorbene Julius Reubke und Alex. Winterberger.) Der bedeutendste Moderne, *Reger*, geht wiederum völlig eigene Wege. Und er ist es, dessen Einfluß auf die jüngere Generation der Orgelkomponisten sich gewaltig geltend macht: er hat jetzt schon „Schule" gemacht.

Ein Vergleich zwischen *Liszt* und *Reger* — soweit ein solcher überhaupt zulässig ist — mag interessant genug sein.

Am besten kann die Eigenart beider vielleicht ersehen werden an der Gegenüberstellung ihrer Bearbeitungen des Themas *b-a-c-h*. Ohne weiteres sinnfällig ist hierbei das eine: Liszt bevorzugt mehr die Homophonie, während bei Reger die Polyphonie in geradezu beispielloser Weise durchgeführt wird. Trotz dieses Vorherrschens der Homophonie vermag aber Liszt sein Thema wirklich glänzend zu verarbeiten; das ganze Werk ist reich an motivischen Beziehungen. Was er dabei, selbst in der Fuge, an kontrapunktischen Künsten im Vergleiche mit Reger vermissen läßt, wird zum großen Teile aufgewogen durch eine ganz aparte Stimmungsmalerei: *b—a—c—h* erscheint bald in festlich rauschendem Gewande, bald geheimnisvoll düstere Töne anschlagend (das „misterioso" der Fuge!). Liszts Fuge ist ohne die altklassische Strenge geschrieben. Neben dem erwähnten, stark pianistischen Elemente tritt in ihr eine große Freiheit in der thematischen Durchführung zutage. — Nebenbei bemerkt, hielt Liszt seine *b—a—c—h*-Bearbeitung (komponiert aus Anlaß der Einweihung des Merseburger Doms und vorgetragen von dem Liszt-Schüler A. Winterberger) für sehr schwer ausführbar. Was würde er in dieser Hinsicht erst über Regers *b—a—c—h* sagen?!



Max Reger und seine Frau.
Verlag Hans Dursthoff, Berlin W. 30.

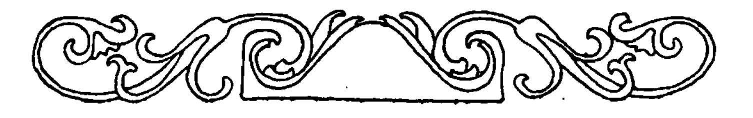
Bei Regers *b—a—c—h* Kontrapunkt über Kontrapunkt! Man kann ja vielleicht über Regers Kompositionsart verschiedener Ansicht sein, nicht aber über sein gewaltiges Können. Vergrößerungen und Verkleinerungen der Themen, Engführungen, Umkehrungen usw., dazu eine geradezu verblüffende Harmonik und Modulationsweise: das ist das Charakteristikum bei Reger. Wie Reger schon rein äußerlich, dynamisch, aber auch ganz besonders inhaltlich zu steigern weiß, das zeigt der Aufbau der Doppelfuge. Wollen wir Aehnliches erleben, so müssen wir schon zu dem Leipziger Thomaskantor zurückgehen, der mit allen Künsten des Kontrapunktes gewissermaßen nur „spielte". Uebrigens, um doch auch sonst noch ebenfalls ein neueres Werk, das eine üppige Kontrapunktik aufweist, anzuführen: Karg-Elerts groß angelegte Chaconne und Fugentrilogie ist ohne Zweifel dem Besten an die Seite zu stellen, was die Neuzeit hervorgebracht hat. Auch die Fuge in as moll von Brahms ist geradezu ein kontrapunktisches Meisterwerk. Manchem mag sie zu akademisch erscheinen (sie wird leider selten gespielt); aber richtig vorgetragen, wirkt sie nicht nur als „mathematische" Kunst, sondern musikalisch im besten Sinne. Bezüglich der musikalischen Struktur sind freilich selbst Bachs große Orgelwerke, auch die Kompositionen von Liszt und Brahms, weit einfacher, wir möchten sagen, durchsichtiger gehalten als die großen Fantasien Regers.

Um die Wirkung Liszts und Regers auf das Durchschnittspublikum zu charakterisieren, könnte man vielleicht sagen: Liszt mag wohl der großen Menge sympathischer erscheinen. Seine Musik stellt an die Aufnahmefähigkeit und an die geistige Spannkraft des Zuhörers nicht die hochgespannten Forderungen Regers. Das wenig polyphone Gewebe ist lichter und deshalb leichter eingänglich als die kontrapunktischen Probleme, vor die Reger den Zuhörer stellt. Reger freilich ist fraglos der Tiefere. Aber eben deswegen mußte und muß er sich erst mühsam seine Gemeinde erobern.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich erwähnen, daß ich einmal in einem Konzerte die *b—a—c—h*-Bearbeitungen von Bach, Schumann (No. 2), Liszt und Reger vorführte: eine Gegenüberstellung, die nicht nur an sich in rein historischer Beziehung höchst interessant war, sondern auch wegen der charakteristischen Eigenart, mit der jeder der Komponisten sein Thema anfaßt. Daß für derartige Vorträge eine hervorragende moderne Konzertorgel die conditio, sine qua non ist, muß als selbstverständlich betrachtet werden. Es darf in diesem Zusammenhange wohl angeführt werden, daß ich in der glücklichen Lage bin, in der evangelischen Garnisonkirche eine für Konzertvorträge außerordentlich günstige Orgel zu besitzen. Dieselbe (Gebr. Link in Giengen a. Br.), ein hervorragendes, im besten Sinne modernes Instrument, eignet sich für die Ausführung auch der anspruchsvollsten Orgelkompositionen in geradezu idealer Weise.

Schlimm, sehr schlimm ist die Wirkung, wenn man sich unterfängt, große Lisztsche oder Regersche Werke auf kleinen veralteten Orgeln zu spielen. Ich hörte hier einmal Regers Fantasie über „Wie schön leucht't uns der Morgenstern" auf einer mir wohlbekannten Orgel, die auch sonst bei größeren Aufführungen beigezogen wird, spielen. Bei genannter Orgel fehlt alle und jede Voraussetzung, um diese groß angelegte Komposition auch nur andeutungsweise richtig zur Geltung zu bringen. Das etwa zwanzig klingende Register zählende Instrument hat nicht die geringste Schwellvorrichtung, überhaupt nicht die geringste technische Ausstattung einer modernen Konzertorgel. Mag es für kirchliche Zwecke genügen — eine große Liszt- oder Regerkomposition verunglückt darauf tödlich! Wer das eben erwähnte Regersche Opus kennt, kann ermessen, wie es etwa herauskam — oder nicht herauskam. Man denke nur z. B. an die Abstufungen bei Reger — vom vollen Werk bis zum *pppp* und an das bei der alten Orgel nötige ruckweise Abstoßen der paar Register! Durch solche Vorträge erhält die Zuhörerschaft ein total falsches Bild vom Schaffen des Komponisten, und letzterem ist damit der denkbar schlechteste Dienst erwiesen. Das muß aus rein künstlerischen Erwägungen heraus — und nur solche sind hier maßgebend — festgestellt werden. Reger versieht im Gegensatze zu Liszt seine Werke mit außerordentlich vielen Vortragsbezeichnungen. Es ist völlig unkünstlerisch, völlig ungerechtfertigt, die durch Vortragsbezeichnungen kundgegebenen Absichten des Komponisten ohne weiteres zu ignorieren. Diese kleine Abschweifung erschien geboten, um darzutun, mit welcherlei — leider zuweilen als nebensächlich betrachteten — Faktoren der Organist zu rechnen hat, wenn er seine Vorträge auf künstlerischer Höhe halten will.

(Fortsetzung folgt.)



Zeitsymptome.

Von HANS FISCHER (Solln-München).

Die Epoche von innen her zu verändern, scheint fast naturgesetzmäßig eine Unmöglichkeit. Je größer die Ereignisse nach außen sind, desto mehr fühlt man die moralische Verpflichtung, sich ihnen anzupassen. Seltsam ist nur, daß dieser natürlich begründete Trieb übertäubt werden kann durch innere Zeittendenzen, die nahezu unabhängig ein selbständiges Leben führen und die Umwelt in eine besondere Fessel schlagen. Freilich bleibt bewußt oder unbewußt ein Rest ahnungsvoller Erkenntnis der Unstimmigkeit zwischen äußeren Umwälzungen und innerem Leben im einzelnen zurück. Aus dieser unbequemen Tatsache ergibt sich der Wunsch, Unstimmigkeiten nicht zu sehen und dieser Wunsch kann zur stillschweigenden Abmachung aller werden. — So kommt es, daß bedeutsame Zeitabschnitte durch ihre eigenen Vertreter zuerst nicht gern, dann geflissentlich falsch und schließlich überhaupt nicht mehr von innen betrachtet werden; die Zeittendenz hat die Herrschaft an sich genommen, die ihr niemand mehr streitig macht. Erst hinterher gewinnt die nunmehr verflossene Epoche, gemäß der historischen Vorliebe, wieder unser Interesse, aber dann ist es zu spät. Unsere Zeit ist nicht dazu geeignet, sich treiben zu lassen, aber man begnügt sich mit der äußeren grandiosen Erscheinung und vergißt leicht, daß man sich gerade deshalb um die innere bekümmern muß! Es bleibt nichts anderes übrig, als dies auch gegen größten passiven Widerstand mit Herbe zu versuchen, denn die innere Gegenwartsrichtung weist eine Fragwürdigkeit auf, welche durch ihre im Steigen begriffenen absonderlichen Symptome prüfender Beachtung sich empfiehlt. —

Ueber das wirklich Primitive in der bildenden Kunst sind wir eigentlich seit recht geraumer Weile hinaus, was jedoch den Impressionismus nicht gehindert hat, es neuerdings künstlich hervorzubringen. Den Grundsatz, daß die primitive Aeußerung allein durch innere Naivetät bedingt ist, scheint diese Richtung offenbar übersehen zu haben. Seit der Blütezeit der Van-Gogh-Schule sind wir leider noch um vieles tiefer in diese sogenannte Primitivität hineingestiegen, wobei uns endlich die Naivetät völlig abhanden kam. — Der Futurismus gibt zu denken. Anfangs konnte man über das ausgebrütete Unding lachen, später nicht mehr, als er sich, ohne irgendwie seine Stichhaltigkeit beweisen zu können, immer mehr fast auf allen Kunstgebieten breit machte. Wenn sich Kunst innerhalb unserer zeitlichen und räumlichen Grenzen offenbaren soll, kann sie die Form als das wichtigste Ausdrucksmittel nicht übergehen, und zwar diejenige, welche innerhalb jener Grenzen als solche gilt und empfunden wird. Hier aber findet sich nichts, was Form genannt werden könnte; sie ist klüglerisch verdrängt und mit okkulter Bosheit begeifert, kurz „ersetzt" durch geschraubte Willkür. Und der Inhalt? — Es ist für die Malerei, welche doch dem Gesichtssinne zugehört, überhaupt eine unglückselige Idee, Leidenschaften, Gefühle, Gedanken unmittelbar zum Ausdruck bringen zu wollen, wie es einzig der Musik als der abstraktesten Kunst natürlich gelingen kann, weil es ganz einfach ihre Domäne ist. Man kann eben in der Tat nicht mit Farben musizieren, d. h. auf das Ohr einwirken. Und für das Auge ist eine wirkliche Erscheinung in der Form nicht ganz so gut zu umgehen, als es dem Mangel an überflüssigem Können wünschenswert vorkommen mag. — Zur Musik hat dieses unsinnige Verdrehen und Mißverstehen der natürlichen Grundgesetzlichkeit seinen Weg gefunden. Die vom menschlichen Gehör als Klang empfundene Skala vom tiefsten bis zum höchsten Ton war plötzlich nicht mehr Welt genug für die Komponisten vom Anfang des 20. Jahrhunderts. Das Material der Musik, dessen die größten Meister zu unsterblichen Werken nicht völlig bedurft hatten, war zu klein geworden, zu kurz bemessen für den herrischen Schöpferwillen der modernen Richtung. Mit kühner Hand strich man die Gesetze aus und hüpfte vergnügt vom strengen Weg der Musik seitab auf das riesige Brachfeld der Geräusche. Und nun begann ein wüstes Kneten und Herumarbeiten in dem Rohstoff, der natürlich allen mehr oder weniger kindlichen Versuchen zur „Gestaltung" spottete und den Machern so über die begeisterten Köpfe wuchs, daß schließlich trotz der athletischen Leistung fortwährender Seelenmassage überhaupt nichts anderes dabei herauskam, als ein ganz ungeheuerlicher Radau. Daß dies ausschließlich nur wirksame Schaffung neuer Kulturwerte bedeuten konnte, stand für eine nicht kleine Anzahl merkwürdig scharfsinniger Moderner außer allem Zweifel. Vielleicht wäre demnach die Aufführung eines großen futuristischen Orchesterwerkes mit grundsätzlich verschieden gestimmten Musikinstrumenten — soweit solche in Frage kommen — die denkbar höchste Bereicherung unserer Kultur. — Nein, es heißt nicht nur naturgesetzliche Kunstregeln vernichten und verworrene Phrasen an ihre Stelle setzen wollen, sondern Futurismus ist als „Kunstschöpfer" und zugleich unbedingter Feind jeglicher Form, kurz als System der Systemlosigkeit ein Unding an sich.

Die extremen Erscheinungen dieses Verfahrens wurden ja im ganzen mehr belacht, als ernst genommen, doch gibt es Künstler, die allermindestens der inneren Gegenwart beträchtliche Zugeständnisse machen und sich demgemäß natürlich eines großen Rufes erfreuen. Ob *Richard Strauß* in einem näheren oder entfernteren Verhältnis innerer Verwandtschaft zum musikalischen Futurismus steht, bleibe hier unentschieden. Jedenfalls wurde er von futuristischer Seite her schon als Vor- oder Mitkämpfer für diese neue Richtung anerkannt (s. Einleitung *v. Pratellas*, op. 30, „Musica futurista per orchestra"; vgl. W. Nagel in der Zeitschrift „Die Musik" 1915), was allerdings nicht viel besagen will. Die leicht dem Lärm näherkommende Art von Fortissimo kennen wir schon von manchen Stellen aus Tod und Verklärung, doch wird diesem Werk musikalisch-künstlerische Gliederung und stilgemäße Verwendung der Orchesterinstrumente niemals abgesprochen werden. Auch fehlen hier außermusikalische Mittel. *Salome* und *Elektra* sind als besonders charakteristisch für die Zeit hervorzuheben; chaotische Wirrnis verschlingt stellenweise jeden wirklichen Klang. Kakophones Fortissimo stellt an Orchester wie Zuhörerschaft große Anforderungen. In der *Alpensymphonie* endlich treten zwei Geräuschhervorbringer, eine Wind- und eine Donnermaschine, in allerdings nur untergeordnete Tätigkeit. Die Behandlung des Orchesters nähert sich hier, veranlaßt durch oft rein tonmalerische Absichten vielfach dem Geräuschartigen, während grelle Mißklänge den Gesamteindruck weit weniger stören. Bei Beginn werden sämtliche Töne der b moll-Skala nacheinander gebracht, dann aber ausgehalten, ein etwas geräuschhafter, aber doch begreiflicher, vielleicht sogar bedingter Untergrund der „Nacht", aus welchem sich nun alles organisch entwickeln soll. Daß zum Schluß durch das Streichquintett wieder die ganze b moll-Tonleiter mit Ausnahme des Leittones vierzehn Takte lang gehalten wird, wirkt als Zurückkehren zum Chaotischen, ungeachtet der abermaligen „Nacht" nicht mehr ganz organisch, wenn auch nicht so unwahrscheinlich, wie bei dem Schluß des „Zarathustra" das dreimalige C. Chromatische Läufe gehören schon von jeher zum Rüstzeug musikalischer Stürme; ferner ist die Realistik des „Ausgleitens" (Gletscherwanderung) ebenfalls früher schon mit Mitteln der Musik wiedergegeben worden (Alberich im Rheingold). Wagnerscher Einfluß ist auch in der Enharmonik nicht ganz wegzuleugnen. Trotz der vielen hervorragend klangschönen Stellen (z. B. Orgelpart nach dem „Gewitter"), trotz der großartigen Geschicklichkeit in der Behandlung des Orchesters und des gewaltigen Aufbaues scheint die Alpensymphonie sowohl technisch als künstlerisch in der Grenzzone der Musik zu liegen; jedenfalls spiegelt sich die innere Epoche auch in diesem Werk und das muß hier unser besonderes Interesse erwecken. —

Von diesem Standpunkt aus sei auch *Debussy* erwähnt. Er ist als feindlicher Ausländer einstweilen etwas in den Hintergrund getreten, was aber keineswegs vergessen läßt, daß er bei uns, und zwar gerade in seinen konfuseren Werken, einer angenehmen Berühmtheit sich erfreute. — Seine Kunst kann zwar schon deshalb nicht als ausgesprochen futuristisch gelten, weil ihre weichlinige Struktur des Formalen, trotz Bevorzugung der Ganztonleiter, nicht entbehrt und überhaupt noch Struktur genannt werden kann. Aber er gehört zu den Vorläufern des Futurismus (s. auch Pratella) etwa als Parallelerscheinung des malerischen Impressionismus auf dem Gebiete der Musik. Das unbedingte Vorziehen des Widersinnigen wird ihm, wie den meisten Künstlern dieser oder ähnlicher Richtungen, zur zweiten „Natur". Das Bemerkenswerteste ist dabei, daß es genossen wird.

Endlich ist der Stand unserer modernen Literatur bezeichnend genug. Was zunächst auffällt, ist die haarsträubende Ueberproduktion „zeitgemäßer Ware", an welcher nicht zuletzt das kaufmännische Mißtalent sehr vieler Verleger die Schuld trägt. Auf der einen Seite herrscht die teuflischste Geschmacklosigkeit in den literarischen und kunstgewerblichen Gegenwarts„werten", auf der anderen unentwegt das Aesthetentum als Selbstzweck. Wir finden Blätter, welche den banalsten Kitsch unweigerlich drucken, wenn er „kriegerisch" ist, Blätter, welche gegen den unwesentlichsten Geschmacksfehler einen Kartätschenhagel schießen, der einer besseren Sache würdig wäre. Wahrscheinlich aus der Sucht nach Originalität um jeden Preis wurde die Angst vor Vernünftigem, Folgerichtigem, Geschlossenem wach, die allmählich fast bis zu pathologischer Stärke angewachsen ist. Der anfangs nur geringe Einschlag von Perversität hat sich, aus der inneren Zeittendenz Nahrung ziehend, dabei ebenfalls genugsam entwickelt, um dringend Aufmerksamkeit zu verlangen. Freilich ist diese, wenn überhaupt vorhanden, bis jetzt mehr als bescheiden, wobei man wohl künstlich etwas nachhilft. Es ist, wie wenn man in Natürlichem, Sinnvollem einen Feind sähe: „vernünftig" und „harmlos" sind schlimme Schimpfnamen geworden. — Ist schon das ein nicht ganz

unbedenkliches Symptom, so wird auf der anderen Seite der sonderbare Anblick geradezu unheimlich. *De Costers Ulenspiegel* wurde seinerzeit bei uns überall als Buch von grundlegender künstlerischer Bedeutung gefeiert. Der Inhalt war, unbeschadet der oft vorzüglichen Schilderung, wundersam fratzenhaft und im Grunde tief unnatürlich und überfeinert. Die geheime Perversität trat gelegentlich auch grell hervor, wie z. B. in der Szene, wo der Infant Philipp die Katze zu Tode quält. — Zum Teil mag die der deutschen Rasse eigentümliche Ausländerei an dem großen Erfolg schuld gewesen sein; die wichtigste Rolle aber spielte dabei ohne Zweifel die *Richtung zur Perversion*, welche der Zeit in diesem Werk auf sonderbare Weise entgegenkam. — Nicht anders verhält es sich mit vielen Büchern unserer engsten Gegenwart. Hierher gehören Meyrinks „Golem“ mit seinem seltsamen Wirrwarr von Absicht und Pseudogeheimwissenschaft, von Medien und Lustmörderheiligen, Franz Kafkas „Verwandlung“ (indirekter Fontanepreis), deren lieblicher Käfer in Menschengröße eine menschliche Psyche besitzt und schließlich am Verfaulen eines in seinen Rücken geschleuderten Apfels zugrunde geht, Thomas Manns „Tod in Venedig“, worin sich ein höchst appetitliches Kunststück aus asiatischer Cholera und — Schlimmerem präsentiert usw. usw. . . .

Dem Künstler darf, heißt es, weder in der Wahl seines Stoffes, noch in der Ausführung irgendeine Beschränkung auferlegt werden. Daß indessen jeder Dilettant, jeder halbgare Modedichter, jedes pinselschwingende Futuristenmalerchen die Rechtswohltat dieses Grundsatzes nahezu ungeschmälert genießen kann, ist nur die Folge einer wahrhaft staunenswerten öffentlichen Kritiklosigkeit. Mit der Prätension geistiger Freiheit und Selbständigkeit läßt man sich in aller Gemütsruhe treiben, wohin Mode und Zeittendenz steuern. Ibsen gilt ungefähr als abgetan, schon seiner angeblich ungeschickten Dramatik wegen. Es werden aber Stücke, wie Wedekinds *Frühlings Erwachen* nicht nur immer wieder genossen, sondern auch als bedeutsamste Dramen der Gegenwart gefeiert. Der völlige Mangel an dramatischem Aufbau konnte dabei nicht einmal von der Kritik abgeleugnet werden. Was aber bei Ibsen ein für die Ueberlebtheit entscheidender Fehler ist, das ist für Wedekind selbstverständliche Freiheit, wenn nicht ein literarischer oder gar dichterischer Vorzug. Hier tritt uns in der Tat eine außerordentlich kühne Logik entgegen. — Ibsens stählerne innere Gesundheit kann man heute nicht mehr recht vertragen. Befremdlich bleibt es immerhin, daß ein Werk wie Frühlings Erwachen gerade j e t z t hervorgeholt wird und zu einem derartigen Erfolg kommt, daß es seit fast zwei Jahren in München jede Woche wiederholt gegeben werden kann. Sollte die Ursache davon wahrhaftig der künstlerische Wert sein? Dann müßte es sich um einen Kunstwert handeln, der sämtliche einfachsten Gesetze der Dramatik, der Sprache, der Ueberzeugungstreue, des Taktgefühls und des Geschmackes auf die großartigste Weise übersieht. Nein; was diesem Werk gerade jetzt Bedeutung und Erfolg sichert, ist einzig und allein, daß es in seiner ganzen Art der inneren Zeittendenz entspricht. Das Breittreten der Pubertätserotik, das unwahre Steigern und Verzerren dieser Sache mit gänzlich theaterunmöglichen Mitteln, der nicht wegzuleugnende B e i g e s c h m a c k v o n S e n s a t i o n, d a s sind die Pole, um welche heute bei diesem so erfolgreichen Stück das öffentliche Kunstverständnis mit Genuß und Verehrung kreist. — „Erdgeist“, „Marquis von Keith“ und ähnlich zeitgemäße Dinge erfahren eifrige Neueinstudierungen. Neben Wedekind hält sich nur Strindberg noch auf der gleichen Vorstellungszahl. Mit beachtenswerter Ausdauer und unverbrüchlichem Ernst nimmt das Publikum seit ebenfalls zwei Jahren die Bekenntnisse des Dichters wöchentlich mehrmals entgegen. Die nämliche Kritik, welche Ibsen für eigentlich abgetan erklärt, vergleicht dabei z. B. „Nach Damaskus“ mit Faust zweiter Teil. Mystizismus und Okkultismus stehen heute hoch im Kurs, Folgerichtigkeit ist eine altmodische Disziplin. Daher erfaßt man die Großartigkeit, die Symbole, die immer ach so konsequent und dramatisch durchgeführten Gedanken und Figuren Strindbergs spielend. — Scholz' „Meroë“ oder sein „Jude von Konstanz“ wird nicht aufgeführt, denn beide sind in ihrer ruhigen und großen Dramatik weit weniger „zeitgemäß“ und deshalb für unsere Gesellschaft unbehaglich, wie eine Nötigung zu innerer Zensur. Wie unvornehm und mondain im wenig guten Sinne sich die Physiognomie dieser Gesellschaft schon lange darbietet, übersieht man gern. Es fehlt nicht viel und wir kehren zu den „Mouches“, den Schönheitspflästerchen der Vorrevolutionszeit zurück. Manches erinnert an jene fatale Periode; eine unheimliche Verwandtschaft ist da. Die sonderbaren Symptome verlangen ernsthafte Beachtung. Trotz des Krieges haben sie sich gesteigert und werden sich weiterhin steigern, wenn nicht mit Offenheit und Unbestechlichkeit von i n n e n heraus gegen ihre Ursache gewirkt wird. Heute, wo mit ungeheurem Aufwand an edlen Werten von Leben und Gesundheit um die Volksexistenz gekämpft wird, heute haben wir Daheimgebliebenen die herbe Pflicht, die innere Kultur rein zu halten von überstiegenen und kränklichen Einflüssen. Der verkümmerte richtige Instinkt muß sich wieder entwickeln, er muß von neuem erzogen werden und dazu brauchen wir Ehrlichkeit, Unternehmungssinn und eine l e b e n d i g e i n n e r e Z e n s u r.

Max Regers Chöre op. 144.

Zur Uraufführung in Heidelberg am 16. Juli 1916.



ax Regers letzte Chorwerke sind als Gesänge mit Orchester bezeichnet. Sie nähern sich in der Form dem Typus des Regerschen Liedes und bilden so ein Mittel zwischen Lied und großem Chorwerk. Von diesem sind die Ausdrucks m i t t e l genommen, von jenem die Ausdrucks w e i s e. Vor allem das Requiem erinnert an die reichen Lieder des mittleren Reger, denen die Fesseln einer einzigen Stimme mit Klavier fast zu eng sind; h i e r sind sie gesprengt: Inhalt und Gefäß sind e i n s. „Ueberladenheit“ und „Schwulst“, die man vielfach Reger vorgeworfen hat — ob berechtigt, will ich jetzt nicht untersuchen —, h i e r sind sie jedenfalls bei allem Reichtum in der Begleitung nicht zu finden, das werden auch jene unumwunden zugeben müssen, und manches in früheren Liedern werden wir mehr verstehen können, wenn wir vom „Einsiedler“ den Blick zurückwerfen. Das tun wir unwillkürlich mit einem Gefühl der Befriedigung über die Reife und Abklärung, die das Werk offenbart; wir müssen auch einen schmerzlichen Blick werfen in eine Zukunft, die dem Meister nicht mehr vergönnt war. Was hätte er uns noch geschenkt, nachdem er nach Jena zog, „um sich gründlich auszuruhen“! „Ausruhen“ hieß aber für Reger komponieren. So wollte auch er in gewissem Sinne Einsiedler sein, von der Welt nichts nehmen, um ihr desto mehr zu geben. Das mag ihn auch zu dem Eichendorffschen Text gezogen haben.

Komm, Trost der Welt, du stille Nacht!
Wie steigst du von den Bergen sacht,
Die Lüfte alle schlafen,
Ein Schiffer nur noch, wandermüd,
Singt übers Meer sein Abendlied
Zu Gottes Lob im Hafen.

Die Jahre wie die Wolken gehn
Und lassen mich hier einsam stehn,
Die Welt hat mich vergessen.
Da tratst du wunderbar zu mir,
Wenn ich beim Waldesrauschen hier
Gedankenvoll gesessen.

O Trost der Welt, du stille Nacht!
Der Tag hat mich so müd gemacht,
Das weite Meer schon dunkelt,
Laß ausruhn mich von Lust und Not,
Bis daß das ew'ge Morgenrot
Den stillen Wald durchfunkelt.

Von Waldesstille und Waldesfrieden erzählt uns die — 16-taktige — Einleitung. An das erste Motiv des Chors (siehe unten), mit dem sie anhebt, fügt sich ein großer melodischer Bogen an, aufsteigend und versinkend in träumerischem, von Flöten umspielten Hörnerklang in sattem pianissimo. Ein Aufatmen, tiefstes Atemholen, und der Chor setzt ein:



Ruhig im Rhythmus, fast choralartig spinnt sich diese „schlichte Weise“ fort; auch durch die Triolenbewegung

Wie steigst du von den Ber - - gen sacht

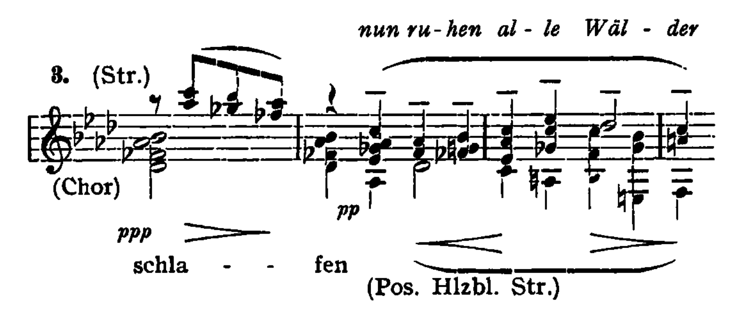
2.

pp dolciss.

pp

wie steigst du von den Ber-

kommt das Gefühl der Ruhe und Weihe nicht ins Wanken, ja es wird noch gesteigert, wenn nachher das Gleichgewicht durch Viertel und Achtel wieder hergestellt ist. Wie ein Hauch verklingt diese Stelle, wie der Hauch eines leisen Abendwindes, der kaum ein Blättchen zittern macht. Da erklingt im Orchester eine bekannte Weise:



Dieses Zitat sagt so ungeheuer viel. Doppelsinnigkeit und Mehrdeutigkeit sind edle Geheimnisse einer wortlosen Kunst. Auch hier. Die Melodie des Paul Gerhardtschen Abendliedes ist auch die eines Chorals, aus dem Reger viel geschöpft und geschaffen hat, der ihm lieb war wie wenige andere:

O Welt, ich muß dich lassen —

Das ist das Abendlied, das der wandermüde Schiffer singt, von einer Schalmeienweise wird es kurze Zeit abgelöst, es erklingen nur noch einzelne Stellen daraus, aber der ganze folgende Teil ist wie eine Ausweitung des Liedes; man fühlt kaum, wo es aufhört und Reger anfängt. So ist die folgende Stelle ganz choralmäßig:



Nachdem noch einmal der Choralanfang erklungen ist, wird auf den nunmehr in der Orchesterbegleitung bereicherten (Gegenstimme in der Oboe), in der Fortführung gesteigerten ersten Einsatz des Chors (1. Notenbeispiel) zurückgegriffen. Noch einmal ein leises Anklingen an den Choral in der Oboe, und die Strophe schließt, auf dem C dur-Dreiklang verhallend.

Während bis jetzt nur der Chor zu uns geredet hat, übernimmt die nächste Strophe der Bariton. Sie ist symmetrisch gebaut, die beiden Hälften des Textes sind wiederholt, aber jedesmal erscheinen sie in neuem Lichte. Der Anfang ist zuerst mehr lyrisch vertont, dann rezitativisch, nur von liegenden Akkorden der gedämpften Hörner und Streicher begleitet. Ein Gegenüberhalten der beiden folgenden Stellen wird dies vergegenwärtigen.



In der zweiten Hälfte lebhafte Erregung, ein Sich-Aufraffen, Sich-Erheben,



aber später ein ruhig feierliches Aufleuchten im tiefsten Innern,



das unmittelbar in die 3. Strophe hinüberführt, die wieder vom Solisten vorgetragen, vom Chor mit dem Text der ersten Zeile begleitet wird. Solist und Chor verhalten sich freilich hier wie auch am Schlusse des Requiems „konzertierend", aber nicht im alten Sinne, sondern gemeinsam geben sie sich ihren Waldesträumen hin, mit denen sie schließlich ganz ineinander versinken.



Ein thematisch an die 1. Strophe sich anschließender Teil über die Worte des Chores, die jetzt auch von Solisten angestimmt werden, führt noch einmal eine Steigerung ins fortissimo herbei, nach der das Werk, immer langsamer, immer leiser werdend, ausklingt, in einen erlösenden Frieden ausklingt, wie ihn die Welt nicht geben kann.

Der Einsiedler ist eines der einheitlichsten, geschlossensten Werke Regers. Bedingt schon das Eichendorffsche Gedicht einen stets ruhig fließenden Rhythmus, so finden sich auch überall in der Melodik und Harmonik einheitliche Züge, wie z. B. der Septakkord mit verminderter oder übermäßiger Quint, mit und ohne None, Akkorde, die Reger sonst nie in so ausgiebigem Maße anwendet. Der Orchesterklang erinnert in seiner Farbenpracht an den Waldeszauber der Romantischen Suite, der ja auch Eichendorffsche Gedichte zugrunde liegen.

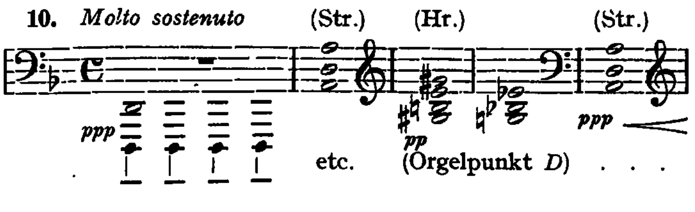
Beim Requiem ist die Geschlossenheit auf andere Weise gewonnen, nämlich formal aus dem Text.

Seele, vergiß sie nicht,
Seele, vergiß nicht die Toten!
Sieh, sie umschweben dich,
Schauernd, verlassen,
Und in den heiligen Gluten,
Die den Armen die Liebe schürt,
Atmen sie auf und erwarmen
Und genießen zum letztenmal
Ihr verglimmendes Leben.
Seele, vergiß sie nicht,
Seele, vergiß nicht die Toten!
Sieh, sie umschweben dich,
Schauernd, verlassen,
Und wenn du dich erkaltend
Ihnen verschließest, erstarren sie
Bis hinein in das Tiefste,
Dann ergreift sie der Sturm der Nacht,
Dem sie, zusammengekrampft in sich,
Trotzten im Schoße der Liebe,
Und er jagt sie mit Ungestüm
Durch die unendliche Wüste hin,
Wo nicht Leben mehr ist, nur Kampf
Losgelassener Kräfte
Um erneuertes Sein!
Seele, vergiß sie nicht,
Seele, vergiß nicht die Toten!

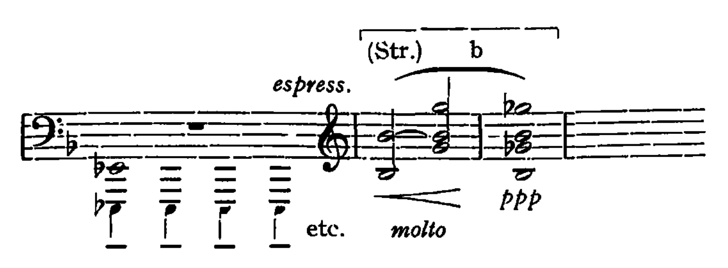
(Friedrich Hebbel.)

Die Worte „Seele, vergiß sie nicht, Seele, vergiß nicht die Toten!“, zuerst von der Altstimme, später auch vom Chor vorgetragen, bilden eine Art Rahmen um das Ganze, in den die illustrativ charakterisierende Vertonung des übrigen Textes durch den Chor eingefügt ist.

Mit diesem Rahmen ist immer ein Orgelpunkt auf D_1 und D verbunden, mit dem auch die Einleitung anhebt.







Besonders bedeutungsvoll sind die Takte 6, 7 und 12, 13. Das Motiv a wird gegen den Schluß der Einleitung in sich selbst gesteigert, um sich in Tränen



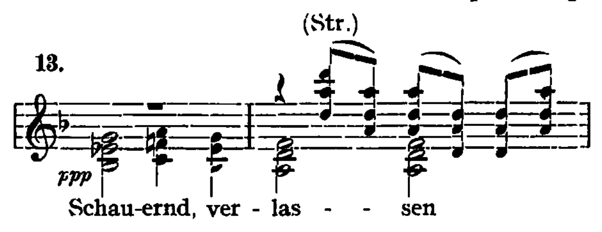
wie in ein Nichts aufzulösen.

Ueber den herben Akkorden des Anfangs (Takt 2 ff. des Beispiels 10) beginnt die Singstimme:





Im letzten Takt setzen die Streichinstrumente mit dem Motiv b (Beispiel 10) ein. Trompeten und Hörner leiten über zum Einsatz des Chores in leeren Quinten: „Sieh, sie umschweben dich.“ Hörner und tiefe Holzbläser sättigen den Klang der Stimmen, die Streichinstrumente umklingen ihn mit der Figur aus Beispiel 13, und die übrigen Holzbläser, in der Stimmführung an Motiv b erinnernd, bringen die füllende Mollterz. Und dann in den Mittelstimmen, von Trompeten begleitet:



Die Achtelfigur der Streicher in diesem Beispiel ist auch fernerhin von Bedeutung. Die nun folgende Periode ist in einem großen Atemzuge, ein „Aufleben“ und ein „Verglimmen“. Es ist fast unmöglich hier ein charakteristisches Motiv anzuführen, so ist alles im großen Zusammenhang miteinander verwachsen.

Die Rückleitung zur Wiederholung des Textanfanges ist mit Motiv b gebildet. Der Wiederholung im Gedicht entspricht eine Wiederholung in der Vertonung, aber zugleich eine Steigerung: Die Solostimme ist bis in den Choreinsatz hinein weitergeführt, die Ueberleitung zu diesem ist damit weggefallen, aus einem Teil der Achtelfiguren der Streicher sind Triolen geworden, an Stelle der Mollterz und der Hörner sind die Durterz und Posaunen getreten.

In dem nun folgenden dramatischsten Teil gehört fast zu jedem Wort ein musikalischer Gedanke; besonders charakteristische Worte, wie Sturm, Liebe, Ungestüm, Kampf, drücken einer ganzen Periode den Stempel auf. Es läßt sich hierzu keine bessere Einführung schreiben, als es Hebbels Gedicht ist. Musikalisch streng formal ist nur ein kurzes fugato mit dem Thema:

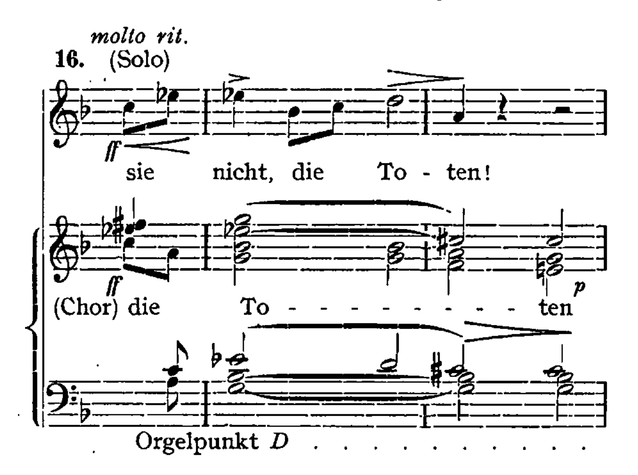


Der ganze Teil ist sehr bewegt. Ein Ruhepunkt ist eigentlich nur:



Im „Kampf um erneuertes Sein“ ein gewaltiges Aufbauen der Massen, ein jähes Zurückfluten zur Leere des ersten Orgelpunkts.

Wieder die alten Worte der Singstimme. Jetzt werden sie vom Chor aufgenommen, Chor, Altsolo und Orchester steigern sie — immer über dem Orgelpunkt D — bis zu vollster Kraftentfaltung, um wieder in herben Klängen zurückzusinken.



In diese Töne bitteren menschlichen Ringens klingt eine erlösende Stimme vom Himmel. D u r baut sich auf dem Orgelpunkt auf. Von der Achtelfigur aus Beispiel 13 umklungen, ertönt im Chor das Kirchenlied:

Wenn ich einmal soll scheiden,
So scheide nicht von mir.



Hier tritt der Choral zwar zu thematischem Material, das vorher verarbeitet ist, hinzu, aber es ist kein Plus wie in den Variationenfugen, den Choralfantasien und dem 100. Psalm. Fast unauffällig tritt er in der Mittellage auf, weihevolle Andacht ist seine Gefährtin, die Tränen um die Toten scheinen im Glanze dieses Lichtes zu funkeln. Alle Kämpfe sind überwunden: V e r k l ä r u n g , die den Helden des großen Krieges zugedacht ist. Verzweifeltes Ringen ist abgelöst durch die Strahlen des ewigen Lichtes:

Requiem aeternam dona eis, Domine,
Et lux perpetua luceat eis.

So ist hier eine Brücke gefunden, zwischen dem, was Brahms und Mozart unter einem Requiem verstehen, und Hebbels Gedicht.

Bis zum letzten Ton des Werkes leuchtet dieses Licht, es leuchtet den toten Helden und dem toten Meister. Ob Reger wohl geahnt hat, daß seine zweite Vertonung des Hebbelschen Requiems sein Schwanen g e s a n g , sein letztes Werk für menschliche Stimmen werden mußte? Wie darauf auch die Antwort lauten mag, schon daß der Tote nun mit seinem eigenen Requiem gefeiert und betrauert wird, ist eine ungeheure tragische Wahrheit. **Karl Salomon (Heidelberg).**



Leipziger Musikbrief.

Der zum ersten Male seit Ausbruch des europäischen Krieges wieder mit Beethovens Neunter Symphonie abgeschlossene *Gewandhaus*-Winter stand im Zeichen der noch ungeklärten Rechtslage mit der Tantieme-Genossenschaft Deutscher Tonsetzer. Das besagte leider: man beschränkte sich im berühmten, vornehmkonservierenden Konzertinstitut zu zwei Drittel auf das allertradionellste klassisch-romantische Stammrepertoire und holte spät und erst vom 17. Konzert ab nach endlicher gütlicher Verständigung mit der Genossenschaft die Pflichten gegen die Lebenden mit einigen wenigen, zum guten Teil sogar noch durch die Solisten hereingebrachten Neuheiten nach. Das waren zu Regers, bereits im vorigen Bericht gewürdigten Mozart-Variationen noch: Graeners Musik am Abend, Palmgrens zweites Klavierkonzert Der Fluß (Ignaz Friedman), Orchestergesänge von Pfitzner und Arnold Mendelssohn (Alfred Kase) und Strauß' Alpensymphonie. Wie der junge Rheinhesse Rudi Stephan, die durch Feindeskugel in Galizien jäh vernichtete große Hoffnung unseres jungen modernsten Nachwuchses, nennt auch *Graener* sein Werkchen einfach „Musik“. Hugo v. Hofmannsthal gibt mit einem kurzen poetischen Motto, das in seiner Art Schwüle und Schwere der Nacht mit leise verhaltenem Grauen mischt, die dichterische Grundstimmung an. Die musikalische enthüllen vielleicht am deutlichsten die Sextolen-Arpeggien in der Begleitung der abschließenden, ekstatisch gesteigerten A dur-Kantilene: Schönbergs Sextett „Verklärte Nacht“. Die Musik am Abend hat mit den älteren Nachtmusiken in Form von Divertimenti, Serenaden oder Kassationen nicht mehr das geringste zu tun. Sie ist vielmehr einzig zarteste, in Instrumentation und Satz zauberhaft apart und motivisch-imitatorisch spinnwebfein gewebte modernste Stimmungspoesie, wie sie etwa Delius ins kleine Orchester geführt hat, ist im unbestimmten Helldunkel schillernde, in allen Sätzen gleichmäßig melancholische Traumdichtung, die in ihrer, bei allem Impressionismus sanft-melodischen Ader mehr nach Neu-Wien, als — wie die Abstammung ihres Tondichters es vermuten ließe — nach Neu-Berlin weist. Friedmans blendende Klaviervirtuosität verhalf *Palmgrens* Klavierkonzert, besser, gleich Smetanas ideenverwandter Moldau, symphonischen Dichtung für Orchester, mit obligatem Klavier Der Fluß zu einem Achtungserfolg. Der Eindruck ist infolge der vielen periodischen Windungen und in finnischer Art zwischen ungestümem Aufbrausen und träumerisch-schwermutsvollem Grübeln jäh wechselnden Temperamentsstrudeln ein wenig zerrissen und zerstückelt. So bleibt eine dreiteilige, lose gefügte Fantasie finnischer Stimmungsbilder, die wie bei Sibelius im Geheimnisvollen und Märchenhaften das Eigenste und Feinste bieten. Stilistisch zeigt das Werk den starken westeuropäischen, entweder tonmalerisch-impressionistisch oder harmonisch mit großen Terz- und Ganztonbildungen arbeitenden Einfluß auf die finnische Moderne. Das Orchester, bis zur Klavierkonkurrenz der Celesta aufgelichtet, klingt famos, der Klavierpart (mit zwei Kadenzen) ist pianistisch-virtuos außerordentlich dankbar und glänzend, musikalisch jedoch kaum selbständig und vorwiegend rein figurativ gesetzt. Prachtvoll wie bei fast allen Nordländern ist der Anfang: ein dem fernen geheimnisvollen Quell balladisch tief unten in cis moll zum hochliegenden flimmernden *h* entströmendes, am Schluß hymnisch gesteigertes Lento. Die Wiederholung von *Pfitzner*-Eichendorffs „Klage“ erklärte allein die Kriegshypnose des peinlich gewöhnlichen, trompetenbegleiteten Schlusses. Vom guten — ersten und früheren (Fest auf Solhaug-Musik, Armer Heinrich) — Pfitzner, von Eichendorff findet man in diesem erstaunlich erfindungsarmen, zerstückelten und im Orchester verteufelt schlecht klingenden Orchestergesang nicht die Spur. Ihm gegenüber gewiß nicht eigentlich „modern“, sondern mehr in Brahms, Wolf, Schumann und Bach wurzelnd, wirkten *Arnold Mendelssohns* Epimetheus-Gesänge aus Goethes „Pandora“ wahrhaft erlösend. Das ist nicht eigentlich durchgreifende, doch natürlich warme, echte, ehrliche, in der Schlußnummer auch eines gewissen hymnischen Schwunges nicht entbehrende, wenn auch vielleicht nicht überall im Orchester so recht „klingende“ Musik von schöner und sympathischer Wirkung. Eine neue ästhetische Diskussion über Richard Strauß' Alpensymphonie nach so vielen Urteilen hier anzuschneiden, liegt mir ferne. Ich verweise den freundlichen Leser lediglich auf meine kleine Studie in den „Leipz. Neuest. Nachr.“ vom 31. März (20. Gewandhauskonzert) und konstatiere lediglich als Leipziger Chronist, daß dieser vornehmlich in der klanglichen Umsetzung sinnlicher Naturphänomene blendende und geniale musikalische Landschaftsfilm bei wunderbar vollendeter Ausführung unter *Artur Nikisch* eine dem kritisch-kühleren Leipziger Wärmemesser entsprechend stark beifällige Aufnahme erfuhr. — Den kargen Rest an Neuheiten brachten fast ausschließlich die

Kammermusiker. Im Liederabend der sehr Gutes versprechenden Mezzosopranistin Helene Schütz (neue Lieder von Kahn, Schrattenholz, Gretscher) erschien die von Frl. *Schmidt-Guthaus* und *Max Wünsche* uraufgeführte G dur-Violinsonate des jungen Leipziger Schriftstellers und ehemaligen Pater musicalis eines römischen Klosters *Ernst Smigelski* als fein und vornehm gefühltes Dokument des in der Auflösung alles Tonalen, aller formalen Zäsuren, aller thematischen Substanz und Linie noch über den Meister seines geistreichen, barock-phantastischen Scherzo und seines wunderschön anhebenden Adagio, Max Reger, hinausgehenden modernen, sinnlich-passionierten und aphoristisch-improvisatorischen Stils, der in den übrigen Sätzen auch Regers Mangel an befriedigenden, ruhig ausklingenden Schlüssen und, bei allem Wohlklang, eine gewisse torsoartig-unvollendete Wirkung teilt. Ein Ur- und Erstaufführungsabend zeitgenössischer Werke von *Bruno Hinze-Reinhold*, dem Weimarer, früher Berliner und durch Studium (Reisenauer) und Gesellschaft noch eng mit Leipzig verbundenen gediegenen und kultivierten Akademiker des Klaviers, erweckte unter Mitwirkung der vortrefflichen Weimarer Hofmusiker Rosé (Cello) und Weise (Klarinette) Interesse für den zu früh vollendeten, schwerblütig bis zum fast Fatalistischen den Schattenseiten des Lebens zuneigenden Nachfolger Brahmsens, den ehemaligen Meininger Hofkapellmeister *Wilhelm Berger* (Klaviertrio mit Cello und Klarinette g moll op. 94), den kernhaften ehrlichen Berliner *Hugo Kaun* (Passacaglia für zwei Klaviere op. 81, Fünf Klavierstücke op. 93), der immer da das Eigenste und Schönste gibt, wo er auch im Rahmen der klavieristischen Moderne seiner gern sinnenden und grübelnden, seiner in der Leidenschaft wuchtig-schweren, im Tanz trüb-melancholischen, im Sarkasmus heftigen und übelgelaunten, echt norddeutschen Art folgen kann, endlich, in Uraufführung aus der Handschrift, für den Direktor der Weimarer Großherzogl. Musikschule und Pathetiker der „Sonata eroica", *Waldemar v. Baußnern* (die erstaunlich vergnügten, unbefangenen und brillanten vierhändigen Spielvariationen über ein eignes Thema „Gruß an Wien"). Aeltere und neue Melodramen — darunter des ausgezeichneten Begleiters *Wilhelm Rinkens'* Hochzeitslied (Goethe) und Heinzelmännchen (Kopisch), sowie *Walter Niemanns* tragische Idylle nach des greisen schleswig-holsteinischen Erben Claus Groths, Joh. Hinrich Fehrs' kleinem hochdeutschem Epos „Im Wetter" (op. 27) — sprach mit feinster Wortkunst *Bruno Tuerschmann*. Talentvolle Lieder jenes, auch dieses Mal begleitenden Eisenacher Hoforganisten sang Frl. Kewitsch. Alte Neuheiten spielten der meisterliche Dresdner Kenner und Interpret älterer Klaviermusik, *Richard Buchmayer* und seine einheimische, rassige und eminent musikalische Schülerin von stählernem pianistischen Menter-Typus, Bülow-Buchmayerschem Rhythmus, glänzender Klavierpolyphonie und männlicher Energie der bewußt und persönlich durchgeistigten Gestaltung, Komtesse *Vera Zedtwitz*: Friedemann Bach (F dur-Konzert für zwei Klaviere), Schumann (die „neuen Papillons" der Impromptus in Form von Variationen op. 5) und Liszt (Hussitenlied).

Der *Riedel-Verein* brachte unter *Franz Mayerhoff* (Chemnitz) mit vortrefflichem Solistenquartett (Ehepaar Rosenthal, Frl. Adam, Herr Lißmann) eine chorisch wie orchestral ganz ausgezeichnete Aufführung von Beethovens Missa solemnis heraus — das sogar in Anbetracht der schweren Kriegshemmungen höchststehende aller drei Konzerte, die dieser altberühmte Verein unter der immer Prächtigeres versprechenden Leitung seines neuen Leiters bisher gab. In Vertretung der „Böhmen" stellte ich Leipzig in einem Brahms-Abend endlich einmal das Berliner *Klingler-Quartett* als eine im idealen Sinn und bis zur leisen Korrektheit vornehm-akademische, erlesene und hochgeistige Quartettvereinigung von straffer Disziplin, sattem und absolut einheitlich verschmolzenem Klang in ausgezeichneter Weise vor. Aus der immer kleineren Reihe guter *Solistenkonzerte* seien den im vorigen Briefe erwähnten noch die Lieder- und Duettenabende von *Aline Sanden-Ernst Possony* (Mitglieder unsrer Oper), *Eva* und *Hans Lißmann* (Indische Liedchen, Goethes Sesenheimer Lieder von *Georg Göhler*), *Klara Senius-Hjalmar Arlberg* (der Gesangsmeister unsres Konservatoriums), *Käte Hörder* (Koloratur), *Lydia Günther*, von Solistinnen im Gewandhause noch die Berliner Meistersängerin *Kläre Dux*, die vier Klavierabende *Télémaque Lambrinos* (Beethoven, Schumann, Liszt, Chopin), die zwei *Viktor Ebensteins*, und der des besten Friedman-Schülers, *Ignaz Tiegermanns*, hinzugefügt.

Der musikalisch ausgeübten W o h l t ä t i g k e i t waren bei dem oft bedenklich starken Einfluß der Gesellschaft auf Form und Inhalt des Leipziger öffentlichen Musiklebens Altäre errichtet, deren zuweilen aufdringlich duftender Weihrauch oft in gar keinem Verhältnis zu den dargebrachten, vielfach durchaus dilettantischen Opfern stand. Wir verzeichnen hier lediglich die anregenden, durch gute Solisten (die rassige ungarische Geigenfee Annus Babó-Reuß mit Ernsts fis moll-Konzert) verschönten Abende der hiesigen Ortsgruppe des „Frauendankes", die aufopfernde künstlerische Tätigkeit des tüchtigen Röthigschen „Soloquartetts für Kirchengesang", der sehr hübsch erdachte und in Musik und Kostüm unter freilich unmöglich zu rechtfertigender Umgehung von Hasse und Graun auch sehr hübsch ausgeführte „Abend bei Friedrich dem Großen" im Schauspielhause, sowie die sonntäglichen Morgenkonzerte im Hause Tilla Schmidt-Ziegler, die unter Mitwirkung heimischer und auch auswärtiger erster Solisten und bei offnem Sinn für alles Neue jedenfalls viel Not in Musikerkreisen gelindert haben. Wir verzeichnen schließlich die mit über 40 großen Konzerten seit Kriegsausbruch einzig dastehende musikalische Wohltätigkeit des wohl volkstümlichsten *„Leipziger Männerchores"* (Ehrenchormeister *Gustav Wohlgemuth*), der im März zugleich mit einer Reihe geistlicher und weltlicher Konzerte die Feier seines 25jährigen Bestehens — man stellte damals den Wohlgemuthschen „Liederfels" in den „Liederhain" — begehen und dabei nach seiner gut gewohnten Art noch für das chorische Schaffen der Gegenwart (geistliche Männerchöre mit Solo, Violine, Harfe und Orgel vom Dessauer Hoforganisten Gerhard Preitz und vom Berliner Richard Francke) eintreten konnte, sowie endlich einen anspruchsvoller aufgemachten, als musikalisch verlaufenen *Bruckner-Abend* (Sätze aus f moll-Messe und Streichquintett, a cappella-Chöre) des recht tüchtigen, Kantor *Paul Prehl*, einem Spezialisten im Kinderchorgesang, unterstehenden freiwilligen Kirchenchores zu Leipzig-Plagwitz.

Ueber das Verklingen dieses Leipziger Musikwinters und die Tätigkeit der Oper sei im nächsten Brief ein zusammenfassendes Wort gesagt. **Dr. Walter Niemann.**

Konzertbericht aus Baden-Baden.

Der neue Konzertsaal, von dessen Einweihung hier neulich die Rede war, nährt schlecht und recht die ihm anvertraute Kunst. Was wir in den allwöchentlichen Konzerten zu hören bekamen, war teils gewichtig, schwankte aber auch zum Teil, trotz angeblicher Bedeutsamkeit, zwischen künstlerischem Mittelmaß und rückhaltloser Bewunderung. An zwei *Orgelkonzerte* knüpfen sich in hohem Grade angenehme Erinnerungen. Im ersten — am Karfreitag — widmete Generalmusikdirektor Dr. *Philipp Wolfrum* (Heidelberg) seine Vortragsfolge ausschließlich Joh. Seb. Bach, an dessen in würdiger Vorbereitung dem Passionsdrama entnommenen Werken er die moralische Keuschheit gediegenen Orgelspiels offenbarte. Zu ganz entgegengesetzter Wirkung verhalf *Arno Landmann* (Organist der Christuskirche in Mannheim) in einem späteren Konzert dem wunderherrlichen von Voit & Söhne (in Durlach) erstellten elektrischen Werk. Einer gewissen Verpflichtung, vor allen Dingen virtuos zu glänzen, wurde er zwar nicht ledig, erreichte aber durch den merkwürdigen Umschlag, der erneut für die Orgel den Namen der Königin der Instrumente rechtfertigte, beim Publikum steigernde Aufmerksamkeit, die in ungewöhnlich starkem Beifall, zumal nach Liszts „Fantasie und Fuge über ein Thema von G. Meyerbeer", sich äußerte. Von Sängerinnen suchte *Martha Hunhausen* (vom Straßburger Stadttheater) mehr durch Eifer und gute Laune als durch wertvolle und einwandsfreie Schulung einer an sich nicht üblen Sopranstimme Interesse zu wecken; weitaus besser schnitt die Konzertsängerin *Margarete Gaede* aus Freiburg (Tochter des bekannten Heerführers) ab, die von vornherein einen durchaus ehrlichen und sympathischen Mezzosopran zeigte und in der persönlichen Neigung und innigem Vertrautsein mit Schubertscher Lyrik unbedingt sich als die größere Künstlerin erwies. An Carusos Technik wähnten einige erinnert zu werden, als *Joseph Schwarz*, der neue Bariton der Berliner Hofoper, sich hier erstmals hören ließ. Etwas Berauschendes hat sicher die mühelose und vornehme Art seines Gesanges, und in dieser Hinsicht durfte sich das äußerst zahlreiche Publikum denn auch mit Recht berauscht zeigen. Dem Kenner sagte aber doch mehr noch die überaus feine Bildung des Materials zu, das — auch musikalisch betrachtet — einem der seltenen Künstler zu gehören scheint, die ihre Anerkennung nicht in waghalsigen Spielereien verdienen wollen. Klassisch war wohl der Vortrag der „Hans-Heiling"-Arie („An jenem Tag, . . ."). Daß wir es mit einer starken Naturbegabung zu tun haben, zeigten überdies Liszt-Gesänge, obwohl ihre Wirkung durch eine dürftige Klavierbegleitung fast ganz aufgehoben wurde. Ausschließlich vom Klavier ließ sich *Robert Hutt* (Frankfurt und Berliner Hofoper) begleiten an einem Wagner-Abend, dem *Alexander Dillmann* die bequeme Ueberschrift „Klingende

Bilder" gegeben hatte. Nur ist diese Art, Wagner noch populärer zu machen, als er schon ist, recht überflüssig und würde wohl auch bald wieder von der musikalischen Tagesordnung verschwinden, wenn Dillmann nicht das Wort von den „am Flügel in Schwarz-Weißtechnik nachgeschaffenen Radierungen" geprägt hätte und seinen Unternehmungsgeist auch in Vorbesprechungen mit der Feder so gut bediente, daß alle Welt sich Wunderdinge erwartet. Ich kann mich zu dieser reichlich verspäteten Propaganda nicht bekennen, in einer sachlichen Kritik verdient aber immerhin angemerkt zu werden, daß in dem Programm, das so ziemlich alle gangbaren Nummern aus Wagner zusammenstellte, gerade der gesangliche Teil nicht übel geriet. Denn sehr folgerichtig hatte Dillmann auf eine sorgfältige Begleitung besonderen Wert gelegt, obwohl es auch da recht wässerig klingt, wenn er es unternimmt, z. B. die Vielstimmigkeit des ersten Meistersingeraktschlusses durch den Flügel allein zu ersetzen. Kritische Höflichkeit gebietet hier auch ein Wohltätigkeitskonzert zu erwähnen, in dem zugunsten der gefangenen Deutschen in Rußland *Gustav Schützendorf* (Kgl. Bayer. Hofopernsänger) sehr erfolgreich für Pfitzner eintrat, während Frau *Elly v. Arnim* mit Schumann- und Brahms-Liedern freudig überraschte. Proben echt künstlerischen Temperaments spendete die Münchener Violinvirtuosin *Herma Studeny*, rückhaltlose Anerkennung fanden Klaviervorträge von Prof. *Theodor Pfeiffer* und von *Gustav v. Overbeck*, der einige zeitgemäße Soli aus der Literatur für die linke Hand vorführte. Ein Vollblüter immer noch, nicht aber mehr ein alles überragender Pianist ist *Eugen d'Albert*, der in einem Beethoven-Abend im Kurhaus mitwirkte. Ohne jede störende Beimischung konnte man die beiden Rondos (op. 52 No. 2 und op. 129) anhören; dagegen fehlte im G dur-Klavierkonzert das notwendige Einverständnis zwischen Solist und Orchester, eine sehr ungleichwertige Leistung kam also zustande, die freilich weniger der Autorität d'Alberts als der Unsicherheit der Begleitung zur Last fiel. Mit *Willy Renner*, dem ausgezeichneten Frankfurter Pianisten und Komponisten wird sich unsere Zeit wohl noch oft beschäftigen müssen. Seine Interpretation Chopinscher Etüden verpflichtete zu voller Anerkennung, andererseits scheiterten die Zigeuner- und Liebeslieder von Brahms recht bedenklich an dem gar vertrauensseligen Frankfurter Vokalquartett *(E. Bellwidt, M. Sardot, H. Kühlborn* und *G. Nieratzky)*, das solchen Aufgaben zurzeit noch nicht gewachsen ist. Mit Willy Renner spielte Kapellmeister *Paul Hein* (hier) Griegs Violinsonate F dur op. 8 in guter Ausführung. Recht verdienstvoll waren auch Viola d'Amour-Vorträge *Conrad Berners*, der unentwegt für dies edle Instrument eintritt. Lieselott Berner vermochte trotz einer gewissen Einseitigkeit der Auswahl die große Oeffentlichkeit für dankbare ältere Lautenlieder wiederholt zu erwärmen. — Das *städtische Orchester*, das in allen größeren Konzerten mitwirkte, hatte unter Kapellmeister *Hein* einen vollen Erfolg mit R. Strauß' „Don Juan" zu verzeichnen. Auch in Schuberts Unvollendeter gab es manch schöne Stellen, wesentlich war auch der Eindruck, den Liszts „Präludien" neulich hinterließen. Weniger befriedigten Beethovens Erste und Fünfte, diese übrigens dirigiert von *Ludwig Rüth*, dem Leiter des Neuen Münchener Konzertorchesters, der zu Anfang jenes d'Albert-Abends eine nicht ganz gleichgültige Auffassung der Koriolan-Ouvertüre mit Anspruch auf sehr persönliche Wertung durchgeführt hatte. **Hans Schorn (Baden-Baden).**

Amsterdamer Musikbrief.

Als künstlerische Hauptereignisse von allgemeinem Interesse sind auch in der zweiten Hälfte des Konzertwinters wieder eine Reihe von *Mahler-Aufführungen* im *Concertgebouw* zu verzeichnen. Auf die Erste, Zweite und Dritte Symphonie vor Weihnachten folgte Ende Januar die klassische Vierte. Sie ist ein Glanzstück des Orchesters und sein Meister *Willem Mengelberg* hat ihr mit alljährlichen Musteraufführungen eine unglaubliche Popularität verschafft. Man gab das Werk innerhalb von zehn Tagen dreimal (darunter einmal im Volkskonzert) vor ausverkauftem Hause. Es folgten in chronologischer Reihe zwei Aufführungen der Fünften und dann (mit Umgehung der hier noch unbekannten Sechsten) ebenfalls zwei der Siebenten Symphonie, die im Concertgebouw zuletzt unter des Komponisten Leitung erklungen war. Diese beiden Werke gehören gewiß zum schwerst Zugänglichen, was Mahler geschaffen hat, und stellen in ihrer teilweise schmerzhaft herben Polyphonie und ihrem riesigen Bau an Ausübende wie Zuhörer die höchsten Anforderungen. Aber da man hier mit Stil und Sprache Mahlers vertraut ist, standen die Wiedergaben auf ganz bedeutender künstlerischer Höhe und hatten starken Erfolg. Schließlich ist noch eine zweimalige Wiederholung der Zweiten Symphonie zu verzeichnen, die damit in diesem Winter vier (!) Aufführungen in Amsterdam erlebte. Orchester, Chor und Solisten (*Elisabeth M. Challa* und *Meta Reidel*, die das „O Röschen rot" ebenso wie auch das Altsolo der Dritten Symphonie ganz ausgezeichnet singt) waren wieder unter *Mengelbergs* Führung zu einem Ganzen verschmolzen, das seinesgleichen sucht.

Nächst Mahler fesselten von Meistern moderner Orchestermusik Strauß und Reger das Interesse. Anfang Februar gab Mengelberg als Neuheit die Alpensymphonie. Die Aufnahme des architektonisch fraglos imponierenden Werkes war nicht besonders warm. Einen mehr sensationellen Erfolg hatte die zweite Aufführung, die *Strauß* selbst dirigierte. Außerdem brachte der Komponist noch sein Stück konsequentester Programmusik im Variationenmantel: „Don Quixote". Er interpretierte die geniale Groteske glänzend.

Für Reger sind Variationen kein Mantel, um Taten und Erlebnisse eines fahrenden Ritters musikalisch zu umkleiden. Hier ist die Musik mehr als „absolut". Es war nicht geschickt, zwei der im Stil und Bau doch zu ähnlichen Werke in einem Konzerte zu bringen. Die schlichten und verhältnismäßig durchsichtigen „Variationen über ein Thema von Mozart" waren für Amsterdam neu, die komplizierteren Hiller-Variationen bekannt. Beide fanden trotz der nicht besonders klaren Wiedergabe unter des Komponisten Leitung warme Aufnahme. Dazwischen spielte *Reger* ein Bach-Konzert. — An einem anderen Abend vermittelte *Evert Cornelis* die Bekanntschaft mit Regers Ballett-Suite, in der sich der Komponist von einer ganz anderen „eleganteren", aber weniger eigenen Seite zeigt.

Neben die Werke von deutschen Meistern der Zeit trat das eines Holländers von besonderer Prägung: *Cornelis Dopper*. Der zweite Dirigent des Concertgebouws leitete seine Sechste Symphonie selbst. Das ist ein durch und durch ehrliches Werk, ursprünglich in den musikalischen Ideen und knapp in der Form. Scherzo und Schlußsatz, der Impressionen eines Amsterdamer Volksfestes wiedergibt, sind erfüllt von gesundem, bisweilen derbem Humor, wie man ihn von den alten holländischen Bildern her kennt und wie er sich in dem Charakter und der Lebensart dieses eigenen Volkes bewahrt hat.

Einem anderen Komponisten von weniger nationaler Eigenart als Dopper war, wie alljährlich, ein ganzes Programm gewidmet. *Alphons Diepenbrock*, der sich durch unwürdige Demonstrationen gegen alles Deutsche eine traurigere Berühmtheit verschafft hat als durch seine Werke, dirigierte verschiedene seiner hier schon länger bekannten Kompositionen: Suite aus der „Marsyas"-Musik, Vondels „Vaart naar Agrippine" (für Bariton und Orchester) und Musik zu Vondels Trauerspiel „Gysbrecht van Amstel". — Von sonst aufgeführten Orchesterwerken holländischer Autoren sind zu erwähnen: Bernhard Zweers' „Saskia" und zwei symphonische Stimmungsbilder von Brucken Fock.

Von Stammwerken des Orchesters hörten wir unter *Mengelbergs* Leitung in durchweg glänzender Wiedergabe u. a. Mozarts g moll-Symphonie, Schuberts Unvollendete, die Eroica, Schumanns Vierte, Berlioz' Phantastique, Tschaikowskys Sechste und Glasounows Vierte. Von älteren Meistern ist eine Aufführung des Concerto grosso in g moll von Corelli und der h moll-Suite von Bach besonders erwähnenswert.

Anläßlich des 100. Geburtstages von Joh. Verhulst, des bekannten Romantikers und Schumann-Freundes, der lange Zeit Leiter des Concertgebouws war, hörte man seine einst preisgekrönte und sehr geschätzte Symphonie. Wie schnell die Kompositionen dieses Stiles verblaßt sind! Da spannte Tschaikowskys Pathetische, die Mengelberg mit seinem Orchester danach hinreißend wiedergab, die schlaffen Nerven wieder an.

Dopper gab Brahms' Dritte und an einem den „Alliierten" gewidmeten Abend Stanfords Irische Symphonie, Elgars Cockaigne-Ouvertüre, Tschaikowskys ganz der Historie angehörige „1812" und Moussorgskys „Une nuit sur le mont chauve". *Cornelis* brachte eine ziemlich belanglose, nachgelassene, symphonische Dichtung Tschaikowskys „Le Voyvode" zum ersten Male.

Beethovens unzeitgemäße Neunte in einem von *Mengelberg* geleiteten Pensionsfondkonzert beschloß am 11. Mai die Wintersaison, mit der die Sonne schon längst aufgeräumt hatte. Bis Ende Juli finden aber weiterhin noch allwöchentlich zwei Konzerte unter Leitung von Dopper und Cornelis statt, und nur für den August schließt das Concertgebouw ganz seine Pforten.

Nicht weniger vielseitig als die orchestralen waren auch wieder die solistischen Darbietungen. *Alexander Schmuller* und *Louis Zimmermann* beendeten ihren „Historischen Zyklus" von siebzehn Violinkonzerten, von denen Schmuller elf, Zimmermann sechs spielte. Während letzterer noch das dritte Konzert (b moll) von Saint-Saëns und Bruchs g moll brachte, hörten wir von Schmuller Wieniawsky, Tschaikowsky und

Glasounow in ganz herrlicher Wiedergabe. Als besondere Tat muß aber hervorgehoben werden, wie sich *Schmuller*, von Mengelberg mit dem Orchester aufs beste unterstützt, für das Konzert op. 101 von Reger einsetzte. Die meisterhafte Beherrschung der technischen Schwierigkeiten wie der ganzen stilistischen Eigenheiten der Komposition ist nicht genug zu bewundern. Er errang dem spröden Werk denn auch einen starken Erfolg. (Nebenbei sei bemerkt, daß Schmuller der erste gewesen ist, der das über eine Stunde dauernde Konzert auswendig interpretiert hat.) — Außerhalb dieses Zyklus hörte man noch von Mitgliedern des Orchesters einige Solokonzerte: zunächst des Konzertmeisters *Hendrik Rijnbergen* feinfühlige Wiedergabe von Mozarts G dur-Konzert, dann von *Max Tak* das d moll-Konzert Wieniawskys, von *H. Nolthenius* jr. Lalos Cellokonzert (d moll) und von *Marix Loewenson* Boëllmanns Variations symphoniques. Der ausgezeichnete erste Oboist des Orchesters *Robert Krüger* spielte anläßlich seines 60. Geburtstages ein Händelsches Oboekonzert (g moll).

Nachdem d'Albert im letzten Moment ausblieb, trat in der zweiten Saisonhälfte des Concertgebouws kein Pianist mehr auf, dafür spielte *Louis Robert* (Haarlem) eine ihm gewidmete Orgelsonate von C. F. Hendriks. — Herrlich sang *Ilona Durigo* Brahms' Altrhapsodie, *Edyth Walker* hatte mit Mahlers für Amsterdam neuen „Liedern eines fahrenden Gesellen" (1883 komponiert!) großen Erfolg und *Elise Challa* trat für sehr interessante und musikalisch feine Orchesterlieder ihres holländischen Landsmannes v. Brucken-Fock ein.

Die verdienstvolle Gesellschaft zur Unterstützung bedürftiger Musikerfamilien „Caecilia", die auch *Willem Mengelberg* als künstlerischen Leiter hat, feierte ihr 75jähriges Bestehen mit einem Festkonzert. Alpensymphonie und Eroica bildeten das monumentale Programm.

Die „Maatschappij tot Bevordering der Tonkunst" brachte im März Beethovens Missa solemnis, ferner Palmsonntag und am Tage vorher wie alljährlich zwei Aufführungen der Matthäus-Passion. Chor, Orchester und Solisten leisteten unter der zwingenden und beseelenden Führung *Mengelbergs* Unvergleichliches. *Messchaert* in der Christus-Partie war wieder ein Erlebnis. Die anderen Solisten dieser seltenen Festabende waren Frau *Noordewier*, Frau *Haan-Manifarges*, *Paul Schmedes* und *Tom Denijs*.

Von anderen großen Chorwerken hörte man durch die „Christliche Oratorien-Vereinigung" Nowowiewskys „Kreuzauffindung" und die Kon. Oratorium-Vereeniging gab (nach der Aufführung der Totenmesse in ihrem ersten Konzert) wieder ein Werk von Berlioz „La Damnation de Faust", das *Sem Dresden* an Stelle des erkrankten Tierie leitete. *Hubert Cuypers* brachte mit einem eigens zusammengestellten Ensemble ein Jugendwerk von sich, das „St. Anfolsus-Oratorium" zu Gehör.

Einige Kammermusikabende verdienen noch Erwähnung. Zwei aus Mitgliedern des Concertgebouw-Orchesters bestehende Vereinigungen traten hervor: das „Amsterdamer Streichquartett", und das „Concertgebouwsextett", das aus sehr guten zweiten Bläsern des Orchesters konstituiert in verschiedenen Konzerten Anregendes bot. Es brachte außer sonst wenig gekannten älteren Werken eine einsätzige „Klangstudie" Doppers und von Julius Röntgen dankbare Bearbeitungen holländischer Volksmusik („Boerenliedjes"). Ein schwungvolles und frisches Klavierquintett Röntgens gab mit dem Komponisten am Flügel das „Amsterdamer Streichquartett". — Lebhaftes Interesse erweckte ein Klaviertrio von Zagerije, mit dem uns das *Mossel-Trio* bekannt machte. Der Komponist verbindet künstlerische Beeinflussung durch das jüngere Frankreich mit einer durchaus eigenen Note.

Von Solistenkonzerten sind ein *Messchaert-Röntgen*-Abend, ein Beethoven-Abend *Artur Schnabels* und ein brahmsloser Klavierabend von *Elly Ney* hervorzuheben. Während die berühmte Künstlerin sich auf die bekanntesten Repertoirestücke unserer Pianisten beschränkte, mußte man *W. Andriessen* für eine interessante Neuheit dankbar sein. Er brachte an einem eigenen Abend des jungen Hans Xanco-Mendes „Préludes symphoniques" für Klavier, *Loewenson* spielte Cellosonaten Debussys und seines Partners am Klavier *Julius Röntgen*. Prachtvolle Eindrücke hinterließ ein Liederabend von *Ilona Durigo*, die, von *Evert Cornelis* rühmenswert begleitet, unbekanntere Lieder von Schubert, Mahler und ihren ungarischen Landsleuten Szendy, Tarnay und Demény sang. **C. R. M.**



Würzburger Musikbrief.

In die Aufregung der Gegenwart brachte das Würzburger Musikleben so manchen Abend der Beruhigung und Erhebung. Unvergeßlich bleibt uns das Konzert von *Max Reger* (Klavier) und *Walter Davisson* (Violine). Neben der Sonate op. 78 in G dur von J. Brahms hörten wir zum erstenmal Regers Sonate op. 139 in c moll für Violine und Klavier, beide Werke in vollendeter Darbietung. An diesem Abend lernten wir Reger auch als Bach-Spieler (Fugen in c moll, fis moll, As dur aus dem wohltemperierten Klavier) kennen — es war sein letzter Gruß an die Würzburger, denen er in den jüngstvergangenen Jahren eine Reihe der glänzendsten Konzertabende bot. In einem eigenen Konzert mit *Michael Raucheisen* aus München, sowie im letzten „Volkskonzert", bei welchem sich *Ella Stark* als vorzügliche Pianistin einführte, sang *Signe Noren* Lieder von Wolf, Strauß, Noren, Mahler, Brahms, Schubert, Schumann, Kjerulf, Grieg und erfreute ebenso durch ihre hervorragend schönen Stimmittel wie durch das unmittelbar wirkende Vortragstalent. Kammersänger *Robert Hutt*, der vielgerühmte Frankfurter Tenor, und Prof. *Schmid-Lindner*, der universelle Münchener Pianist, gaben im Verein mit *Ernst v. Possart* (München) ein Konzert, dessen Mittelpunkt das von Possart gesprochene Hexenlied Wildenbruchs mit begleitender Musik von Max Schillings war. Einen Wagner-Abend veranstalteten zwei Sterne am musikalischen Kunsthimmel: *Ottilie Metzger* und *Heinrich Hensel*. An Stelle des plötzlich verhinderten Kammersängers Th. Lattermann (Hamburg) sprang mit ausgezeichnetem Erfolge *Johannes Fönß*, erster Bassist der Oper in Frankfurt a. M., ein. Kapellmeister Dr. *Karl Riedel* (Hamburg) bewährte sich als geistvoller Wagner-Spieler. Das *Wendling-Quartett* aus Stuttgart führte sich im III. Abonnementskonzert des Kgl. Konservatoriums der Musik in Würzburg aufs beste ein. Neben Quartetten von Mozart und Beethoven hörten wir das Streichquartett in a moll op. 51 No. 2 von Brahms in klangschöner und geistsprühender Ausführung. Das IV. Konservatoriumskonzert brachte unter der Leitung des Direktors der Anstalt, des Kgl. Hofrats *Max Meyer-Olbersleben*, das Requiem von Mozart und die Kantate „Ein' feste Burg ist unser Gott" von Bach. Als Solisten bewährten sich *Ilse Helling-Rosenthal* aus Leipzig (Sopran,) *Johanna Bueß* aus Stuttgart (Alt), *Richard Fischer* aus Würzburg (Tenor), Kammersänger *Ernst Everts* aus Köln (Baß), *Hans Schindler* aus Würzburg (Orgel). Ein Konzert mit gemischtem Programm, Liedern und Opernfragmenten, boten Kammersänger *Heinrich Knote* und Frau *Katharina Knote* aus München. Dem gottbegnadeten Sänger flogen auch hier aller Herzen zu. In den Erfolg des Abends teilte sich als Begleiter wie als Solist (Toccata und Fuge, d moll, Bach-Tausig; Notturno No. 3 aus „Liebesträume" und Ungarische Rhapsodie No. 11, Franz Liszt) Hofpianist *Ernst Riemann* aus München. Einen ausschließlichen Richard-Wagner-Abend veranstaltete der Herzogl. Braunschweig. Kammersänger *Otfried Hagen* (am Klavier: J. B. Zeller [Würzburg]), der wiederholt auch auf der Würzburger Opernbühne uns als Heldentenor durch seine herrliche Kunst erfreute. Weniger angesprochen hat mich der von *Hermann Gura* inszenierte Richard-Wagner-Abend. Ich schätze Gura als B a l l a d e n sänger! Ungleich höher bewerte ich Kammersängerin *Annie Gura-Hummel* in ihren stimmlichen Mitteln. Kapellmeister *Alfred Simon* spielte als pianistische Einlage eine von ihm selbst zusammengestellte Fantasie aus dem Ring des Nibelungen. Allseitigen Beifalls erfreute sich das vom Kgl. Konservatorium veranstaltete Kirchenkonzert. Max Reger kam zu Wort mit zwei geistlichen Liedern mit Orgelbegleitung: a) Grablied, b) „Wohl denen, die ohne Wandel leben", ergreifend schön vorgetragen von *Richard Fischer* und *Hans Schindler*, sowie mit der von Schindler meisterlich gespielten Introduktion und Passacaglia aus op. 63 für Orgel, J. S. Bach mit der mit gleicher Bravour zu Gehör gebrachten Fantasie und Fuge in g moll für Orgel, einem Largo für Flöte und Orgel und dem Rezitativ und der Arie für Tenor mit oblig. Flöte aus der Kantate „Jesu, der du meine Seele", wobei Kammervirtuos *Julius Manigold* (Flöte), *Hans Schindler* und *Richard Fischer* hohe Künstlerschaft erwiesen. *Artur Schreiber*, wie die genannten Solisten ebenfalls Lehrer am Konservatorium dahier, brachte ein liebliches Andante moderato aus einem Konzert eigener Komposition für Viola und Orgelbegleitung mit blühender Tongebung zum Vortrage. *Kamilla Palffy* aus Wien sang mit modulationsfähiger, weittragender Stimme die Arie „Höre Israel" aus Elias für Sopran mit Orchester von F. Mendelssohn-Bartholdy. Eine eindrucksvolle Wiedergabe erfuhr der 137. Psalm „An den Wassern zu Babylon" für eine Singstimme und Frauenchor mit Begleitung von Violine, Harfe und Orgel von Fr. Liszt. Als Schlußnummer erklang in Kraft und Schönheit der 33. Psalm für Tenorsolo, dreistimmigen Frauenchor, Streichorchester, Hörner, Trompeten, Pauken, Harfe und Orgel, d a s n e u e s t e O p u s

von *Max Meyer-Olbersleben*. Es ist dem Besten beizuzählen, was aus der Feder dieses fruchtbaren Komponisten geflossen. Aus der Zeit heraus empfunden, durchdrungen von Glaubens- und Vertrauensstärke, zeichnet sich das Werk musikalisch durch natürlichen Fluß der Gedanken, durch Klarheit und Macht im architektonischen Aufbau, durch stimmungsvolle Handhabung des instrumentalen Apparats sowie durch Klangwirkungen aus, welche, wie die mustergültige Behandlung des Textes, den Meister der Lied- und Chorkomposition verraten. Das Tenorsolo sang mit der ihm eigenen sympathischen Stimme und mit seelenvollem Ausdruck *Richard Fischer*, der Frauenchor bestand aus 200 Mitwirkenden (kunstsinnigen Damen der Stadt und Schülerinnen des Konservatoriums). Das Werk verdient allseitige Beachtung. — Die Leistungen unserer städtischen Oper haben sich unter Direktor *Willy Stuhlfeld* wesentlich gehoben und erfreuliche künstlerische Höhepunkte auch mit eigenen Kräften erreicht. An Neuaufführungen gingen seit Beginn dieses Jahres „Liebelei" und „Die Bergnachtigall" über die Bühne. *Franz Neumanns* Musik zu „Liebelei" zeichnet sich durch Einheitlichkeit im Stil wie durch Selbständigkeit und Reichtum in der Erfindung aus; *Max Wieses* Musikdrama „Die Bergnachtigall" bietet in einzelnen Teilen ansprechende Musik, entbehrt aber dramatischen Aufbau. Unauslöschlichen Eindruck hinterließ eine „Siegfried"-Aufführung mit Generalmusikdirektor *Franz Mikorey* (Hofkapellmeister in Dessau) am Dirigentenpult, Kammersängerin *Ottilie Metzger* (Hamburg) — Erda, Hofopernsängerin *Gabriele Englerth* (Wiesbaden) — Brünnhilde, Kammersänger *Otfried Hagen* (Braunschweig) — Siegfried, Kammersänger Dr. *Paul Kuhn* (München) — Mime, *Theodor Lattermann* (Hamburg) — Wanderer, *Eduard Kandl* (Charlottenburg) — Alberich, *Heinrich Steeg* (Würzburg) — Fafner, *Rose Brinkmann* (Würzburg) — Waldvögelein. Die Spielleitung lag in der Hand unseres Direktors *Stuhlfeld*, der eine glänzende Probe seiner Inszenierungskunst bot. **Georg Thurn.**



Aachen. Droben in den friedlichen Waldhängen, die unsere Stadt so prächtig umsäumen, zittert Tag um Tag der Kanonendonner von Verdun herüber; hier unten aber wickelt sich das Leben und alles, was zu seinen Annehmlichkeiten gehört, so ruhig ab wie im tiefsten Frieden. Auch die musikalische Kunst feierte Friedensfeste; denn Musikdirektor *Fritz Busch* versteht Programme zu machen und sie zu dirigieren. Als Uraufführung sei zuerst genannt die Vierte Symphonie von W. v. Baußnern, die unter Anwesenheit des Komponisten stattfand und unzweifelhaft ihn befriedigt hat. Das Werk stellt sowohl, was technische Schwierigkeit angeht als auch bezüglich der Darstellungsmöglichkeit durch den Leiter, das Orchester und seinen Dirigenten vor eine gigantische Aufgabe. Wir sind ja heute großzügige Geistesprodukte, farbensatte Partituren und solistisch-virtuosenhafte Anteilnahme der einzelnen Orchestermitglieder an der Gesamtaufführung gewohnt, aber von Baußnern hat in dieser Symphonie alle jene Einzelerscheinungen zu einer wohl nicht mehr zu übertreffenden Spannung gesteigert; daß trotzdem das Resultat eine starke ästhetische Wirkung beim Publikum auslöste, läßt einerseits v. Baußnerns starke, schaffensfreudige Künstlerpersönlichkeit erkennen, ehrt aber nicht weniger auch die, selbst das Schwerste beherrschende und durchdringende Kraft Buschs und seines Orchesters. Aber auch nur solche Beteiligte können diesem Werke Achtung verschaffen. Eine Eigenart der Symphonie besteht darin, daß v. Baußnern Trompeten und Posaunen ausgeschaltet hat, dagegen das Klavier einführt und ihm eine eigene, fast konzertmäßige Stellung anweist. Nicht ganz so vom Modernen ins Modernere schlagend stellen sich die „Variationen zum Radetzky-Marsch" von Adolf Busch — einem Bruder des Dirigenten — dar. Sie gleichen mehr einem wilden, sich oft überstürzenden Bergbach, dessen Gischt, hochaufsprühend, in bunten Regenbogenfarben schillert. Nicht immer sind die gewagtesten Kontrapunkte auch die schönsten; und wie das wilde Felsenkind erst zweck- und zieldienlich als breiter Strom wird, so darf auch von Adolf Busch als Komponist Ersprießliches erhofft werden, wenn er sich zu ruhigerem Schaffen durchgerungen hat. Dagegen ist Adolf Busch als ein echter Meister des Geigenspiels anzusprechen, den die Berliner Hochschule sich nicht entgehen lassen sollte. Man fühlt, wie eine empfindsame und empfindende, tiefernst in ihre Kunst versenkte Natur nach Ausdruck ringt. Brahms, der solidesten deutschen Meister einer, in dem sich klassische Kunst und moderne Errungenschaft einen, wird von Adolf Busch geradezu vorbildlich nachgeschaffen. Mochte es das Violinkonzert in D dur, oder mögen es die drei Sonaten Brahms' sein, die er an einem besonderen Abend mit seinem gleich hochstehenden Bruder Fritz spielte, immer erschien sein Spiel wie eine Offenbarung, die den Traum von einer echten, gesunden deutschen Kunst zur Wirklichkeit werden ließ. Auf dem Wege zu dieser auserlesenen Hochstellung und gar nicht weit von ihrem Gipfel wandelt auch Matty Diehl, die dem der Vergessenheit fast verfallenen Klavierkonzert von Hensel gesunde, kernige, rein künstlerische Persönlichkeitswerte aufdrückte. Judas Makkabäus, das Kriegsoratorium und die Matthäus-Passion füllten die Chorkonzerte aus. Max Reger, der nun Verewigte, wirkte persönlich in einem Kammermusikkonzert mit. Im Verein mit Fritz Busch spielte er je ein Thema mit Variationen von Mozart und Beethoven, ersteres in der Uraufführung. Zeigte er sich in beiden noch als der Gewaltige, die Form Beherrschende aber als der kraß Moderne, so war er fast kaum wiederzukennen in einem lieblichen Streichtrio für Violine, Viola und Violoncello. Darin hat Reger die Kunst verwirklicht, Schubertschen und Weberschen Kammermusikstil in Regerschen umzuwandeln. Wenn es der Anfang zu einem gänzlich veränderten Schaffen war, dann allerdings ist sein Heimgang noch beklagenswerter. In einem anderen Kammermusikkonzert hat das Leipziger Gewandhausquartett den Eindruck der augenblicklich wohl besteingespielten Kammermusikvereinigung hinterlassen. *J. M. P. Steinhauer.*

Braunschweig. Die zweite Hälfte des Winters verlief im *Hoftheater* noch günstiger als die erste, der Besuch hob sich fortwährend, übertraf stellenweise sogar den der besten Friedensjahre. Der Herzog ernannte *Karl Pohlig* zum Generalmusikdirektor mit lebenslänglicher Anstellung und übertrug ihm die Leitung der Oper. So wurde Pohlig zum Pol in der Erscheinungen Flucht, verlieh dem künstlerischen Betriebe die nötige Stetigkeit und wählte sich nach sorgfältiger Prüfung in Gastspielen geeignete Kräfte für die Zukunft aus, der wir hoffnungsfreudig entgegensehn. Als hochdramatische Sängerin wurde für *Marie Dopler*, die herzlich wenig zur Geltung kam, *Stephanie Schwarz* (Nürnberg), als Heldenbariton *Erich Hunold* (Elberfeld) für *G. Schützendorf* verpflichtet. Der Heldentenor *Hans Tänzler* schlug alle Bewerber siegreich aus dem Felde und bleibt zur größten Freude aller Kunstfreunde. Um die vielbeschäftigte jugendlich dramatische *Albine Nagel* zu entlasten, will man *G. Heuermann*, einer hoffnungsvollen Schülerin von M. Siems (Dresden), Gelegenheit geben, das Gelernte hier zu erproben. Mit der Jugend haben wir Glück. Im Herbst trat *Ilse Tornau*, eine blutjunge Anfängerin, ein und sang einen Pagen in „Lohengrin"; als aber kürzlich M. Dopler in letzter Stunde absagte, sprang sie ohne Probe ein und bot als Ortrud eine glänzende Leistung: in der Gegenwart gibt es keine Ueberraschungen mehr. Der Solorepetitor Dr. jur. *Engelhorn* muß der Fahne wieder folgen. Die Hofkapelle hält sich auf gewohnter Höhe, der stark gelichtete Männerchor behauptet sich dagegen nur mühsam in seinen schweren Aufgaben. Der Spielplan gestaltete sich höchst mannigfaltig, umfaßte aber fast ausschließlich deutsche Werke, Hans Sommers „Loreley" verschwand bald wieder, „Mona Lisa" erweist sich dagegen als Zugstück. Von Ehrengästen erschienen *Aline Sanden* (Leipzig) als Salome, *Marg. Elb* (Magdeburg) als Senta, *Fr. Hummel-Gura* (Dessau) als Venus, *Marg. Siems* (Dresden) als Gräfin („Figaros Hochzeit") und Konstanze („Entführung aus dem Serail"), gleich groß als dramatische, wie als Koloratursängerin.

Die Konzerte der Hofkapelle unter *Pohligs* Leitung nahmen die erste Stelle ein, fanden im ausverkauften Hoftheater statt, schlossen mit *Emmi Leisner*, der Altistin der Berliner Hofoper, und *Siegmund v. Hausegger*, der seine symphonische Dichtung „Barbarossa" dirigierte, glänzend ab. Zu wohltätigem Zweck wurde ein Konzert gleichsam als Zugabe gespendet. Der Verein für Kammermusik (Frl. *E. Knoche*, die Mitglieder der Hofkapelle *H. Mühlfeld*, *H. Wieking*, *Th. Müller* und *A. Bieler*) eroberte weitere Kreise und gab ebenfalls einen Beethoven-Abend (Streichquartett, op. 18, No. 2, Klaviertrio, op. 97 und Septett) zu. Auch die Trio-Vereinigung, deren Mitglieder *Em. Kaselitz*, *W. Wachsmuth* und *Metzmacher* als Feldgraue dem Vaterlande hier dienen, nahm die altgewohnte Tätigkeit wieder auf. Frl. *M. Osterloh* spielte mit Professor *G. Wille* (Dresden) an zwei Abenden Beethovens fünf Cello-Klaviersonaten, letzterer außerdem zwei Sonaten Bachs ohne Begleitung. Von den Vereinen boten eigene Konzerte der Cäcilien-Verein (Frauenchor) von *Rob. Settekorn*, der Lehrer-Gesangverein unter Professor *J. Frischen* (Hannover), der Chorgesang- und Männergesangverein vereinigt unter *K. Pohlig*, der Schradersche a cappella-Chor unter Domkantor *Fr. Wilms* und der Bach-Verein unter Musikdirektor *A. Therig*. Von fremden Künstlern erschienen: Konzertmeister *Gesterkamp* (Hamburg), *Elisabeth Boehm van Endert* mit Professor *Grünfeld*, *B. Kothe*, *O. Metzger*, *Th. Lattermann* und *Forchhammer*, *Frz. v. Vecsey* und *Konrad Ansorge*. Nun herrscht tiefster Friede auf der ganzen Linie. *Ernst Stier.*

Brüssel. *Der Ring des Nibelungen.* Der Bildungszentrale beim Generalgouvernement Belgien unter der Leitung des

verdienstvollen Herrn Dr. *Jaeschke* ist das Deutschtum in Belgien zu größtem Dank verpflichtet, indem sie unter weitgehendster Förderung des Herrn Generalgouverneurs Exzellenz *Freiherrn v. Bissing* die Ring-Festspiele in Brüssel veranstaltete. Zum ersten Male nach einer stattlichen Reihe von vierzig Jahren erlebte man in Brüssel im Theater Royal (de la Monnaie) Richard Wagners Riesenwerk in seiner Ursprache und nach Bayreuther Muster. Mit wärmstem Dank müssen wir vor allem des künstlerischen Leiters, Herrn Hofkapellmeister *Richard Hagel* (Leipzig), gedenken. Man muß es miterlebt haben, wie dieser Meister des Stabes seine große Kunst in den Dienst Richard Wagners stellte. Was aber Richard Hagel besonders vor so vielen hervorhebt, ist, daß er seinen Wagner mit seinem Herzen dirigiert. Bei aller Durchsichtigkeit der musikalischen Linienführung eine Wärme edelsten Ausdrucks, wie er oft erstaunlich genannt werden muß. Sein Wagner-Orchester waren „Feldgraue". Am 25. April begannen in Namur im Soldatenheim die ersten Orchesterproben. Das dortige Armierungsbataillon besitzt eine Bataillonsmusik von hervorragend künstlerischer Qualität und Quantität, was das Verdienst des Leiters, des Herrn Feldwebelleutnant Riemann, ist. Zu diesen gesellten sich nun die besten Kräfte der noch in Betracht kommenden Bataillons-Landsturm-Kapellen, wodurch ein ansehnlicher Orchesterapparat von ca. 70 Herren zusammenkam. Von seiten der Behörden und nicht zuletzt von Herrn Oberstleutnant Göbel und Herrn Major Friedrichs, zwei höchst kunstsinnigen Förderern alles Schönen, wurden die mitwirkenden Musiker von jedem Dienst befreit, so daß sie in der Lage waren, sich eingehend mit Richard Wagners Werk zu befassen. Hofkapellmeister Hagels Studierproben waren denn auch der Magnet für viele Kunstfreunde, die es sich nicht nehmen ließen, zu kommen und zu lauschen. Am 6., 7., 9. und 12. Mai fanden dann die Ring-Festspiele statt. Direktor Reinboth war mit seinen stimmungsvollen Dekorationen aus den Niederlanden herübergekommen, woselbst vorher unter seiner Leitung dasselbe Wagner-Werk gegeben war. Die Brüsseler Festspielbesucher kamen ganz auf ihre Kosten, dank der erstklassigen Besetzung aller Partien. Bekannt ist Walter Soomers stimmgewaltiger und hoheitsvoller Wotan und Wanderer; besonders als Walküren-Wotan dürfte er einzig dastehend sein. Ernst Kraus war ein herrlicher Siegmund und Walter Kirchhoffs glänzende Siegfriede werden sobald nicht vergessen werden. Frau Mottl-Faßbender verkörperte die Brünnhilde und bestach neben dem Gesanglichen durch ihre darstellerische Gestaltungskraft. Eine vorbildliche Fricka und Waltraute fanden wir in Frida Langerdorf, während die reizvollen Gestalten der Freia und Gudrune bei Marcella Roeseler bestens aufgehoben waren. Eine Glanzleistung war Julius Liebans Mime, während die Alberiche durch die Herren Gustav Schützendorf und Julius Röther bestens vertreten waren. Letzterer sang auch im Rheingold einen wuchtigen Donner. Herta Dehmlows stimmungsvolle Erda ist bekannt; ihr dunkles Organ ist für diese Partie wie geschaffen. Eine blendende und temperamentvolle Sieglinde verkörperte Poldi Zuska. Ein wirkungsvoller Hunding war der des Herrn Eckard, nachdem er bereits im Rheingold durch seinen Fasolt sich hervorgetan hatte. Die Partien des Fafner lagen in den bewährten Händen der Herren Erich Hanfstaengl und Rudolf Sollfrank. Ein klangschönes Rheintöchter- und Nornen-Terzett bildeten die Damen Martha Weber-Neubeck, Sophie David-Bischhoff und Else Blume. Ein interessanter Loge war der des Herrn Karl Wenkhaus und Heinrich Winkelshoff ein echter Froh. Theodor Lattermann gab den Hagen mit gewohnter Meisterschaft in Gesang und Spiel, und Karl Armster einen stilvollen Gunter. Das Walküren-Ensemble bedeutete in seiner elementaren Wirkung einen Moment von großer dramatischer Wirkung. Alles in allem nahmen die Festspiele einen glänzenden Verlauf, ja sogar der Chor der Götterdämmerung, der sich zum größten Teile aus sangesfreudigen und kunstbegeisterten „Feldgrauen" und Damen der deutschen Kolonie zusammensetzte, tat seine volle Schuldigkeit. Für die musikalische Assistenz zeichnete Kapellmeister Hans L'hermet (Dresden) als verantwortlich. Die Festspiele bedeuteten ein kulturgeschichtliches Ereignis und der Beifall war ein erhebender; besonders spontan wurde er beim Schlusse der Götterdämmerung, als sich inmitten der Darsteller auch Herr Hofkapellmeister Richard Hagel auf der Bühne zeigte, um für die Anerkennung seiner künstlerischen Tat zu danken. Das Orchester gab seiner hellen Begeisterung für seine Führer Ausdruck. —*er*—

Goslar. Musikdirektor *G. Christiansen* pflegt hier Bachs Werke mit künstlerischer Gewissenhaftigkeit in vorbildlicher Weise. Mit seinem Chorgesangverein führte er an zwei Tagen in der vollbesetzten Frankenbergerkirche zwei Karfreitag- und zwei Osterkantaten („Gottes Zeit", „Ich will den Kreuzstab gerne tragen", „Der Himmel lacht" und „Man singet mit Freuden") höchst erfolgreich auf. Die Eintrittspreise sind sehr niedrig, die Konzerte musikalische Ereignisse für Stadt und Umgebung. *E. St.*

Halle a. S. Unter zahlreicher Beteiligung aus der ganzen Provinz Sachsen wurde hier eine kirchenmusikalische Konferenz großen Stiles abgehalten. Die Frage: *Was lernen wir aus der Kriegszeit für die Gestaltung des gottesdienstlichen Lebens in liturgischer und musikalischer Beziehung?* beantworteten hinsichtlich des Kirchenliedes Sup. D. *Nelle*-Hamm, des kirchlichen Chorgesanges P. *Hellmann*-Halle, der liturgischen Gestaltung der gottesdienstlichen Feiern Gen.-Superint. Dr. *Gennrich*-Magdeburg. Weitere Vorträge hielten zur Einführung in das neue Gesangbuch P. Dr. *Sannemann*-Corbetha und in das neue Orgelchoralbuch der Bearbeiter desselben. Domorganist Prov. *Theodor Forchhammer*-Magdeburg. Letzterer verstand es in überraschender Weise, von dem hohen kirchlichen und künstlerischen Wert seiner Arbeit zu überzeugen. Ein liturgischer Gottesdienst, bei dem P. Balthasar-Ammendorf, der Pauluskirchenchor (Leitung: Karl Boyde) und der Hettstedter Organist Siebenbrodt in verständnisvoller Zusammenarbeit mitwirkten, erfüllte all die Anforderungen, die man nach den hier und da im letzten Jahrzehnt unternommenen Versuchen zur Durchführung eines bestimmten, sich gegenseitig in Wort und Musik ergänzenden Gedankens und zu einer reicheren Ausgestaltung des kirchenmusikalischen Elementes an ihn zu stellen berechtigt ist. — Die Opernspielzeit schloß mit einer sorgfältig vorbereiteten Aufführung von P. Cornelius' „Barbier von Bagdad" (in F. Mottls Bearbeitung), wobei sich namentlich *Emil Fischer* als trefflich charakterisierender Barbier und *Wilhelm Broß* als gesanglich feiner Nurreddin hervortaten. Zurückblickend muß anerkannt werden, daß sich die Arbeit in unserer Oper immer durch verständnisvolle Behandlung des Szenischen (Direktor *Leopold Sachse*), sowie durch sachlich-korrektes Studium des musikalischen Teiles (Kapellmeister *Oskar Braun*) auszeichnete. Die Theaterleitung Sachses hat mit ihrem von Geh. Hofrat Richards Art erheblich abweichenden System: keine Uebereilung bei Neueinstudierungen, dafür aber gründliches Durcharbeiten — recht behalten, wie die andauernd besser gewordenen Kassenrapporte beweisen. Freilich auf die vielen schönen Stimmen, wie sie gerade in Richards letztem Jahre 1914/1915 an der Halleschen Bühne beisammen waren, mußte man bei Direktor Sachse mehr oder weniger verzichten. Im Spielplan griff die Direktion in der letzten Zeit größtenteils auf bewährte alte Stücke zurück. So hörten wir Undine, Figaros Hochzeit, Troubadour, Waffenschmied, Hoffmanns Erzählungen, Mignon, Zar und Zimmermann in durchweg fein abgetönten Aufführungen. Wagner kam zu Worte mit „Rheingold" und „Walküre". Der Umstand, daß beide Werke aus eigenen künstlerischen Mitteln bestritten werden konnten, spricht allein schon für die augenblickliche Leistungsfähigkeit der Halleschen Opernbühne. Berücksichtigt man nun, wie tadellos der schwierige szenische Apparat funktionierte, wie brav sich das Orchester in allen Gruppen hielt und wie verständnisvoll sich die Solisten in ihre Aufgaben versenkt hatten, so wird die Kritik gern weitere Anerkennung zollen. Im einzelnen schnitten besonders günstig ab: *Dina Mahlendorff* als Sieglinde, *Maria Hösl* als Brünnhilde, Kammersänger *Karl Strätz* als Loge und Siegmund, *Fritz Kerzmann* als Wotan. — In den *Symphoniekonzerten* des *Stadttheater-Orchesters*, bei deren Leitung die Herren *Paul Graener* und *Oskar Braun* abwechselten, wurden zuletzt an örtlichen Neuheiten geboten: Hauseggers „Barbarossa"-Symphonie, die mit ihrer kraftvollen, aus echt deutschem Fühlen herausgeborenen Sprache lebhaft interessierte, und F. v. Woyrsch drei Böcklin-Fantasien, die als farbenreiche, stimmungsvolle musikalische Nachdichtungen ebenfalls viel Anklang fanden. Die hochtalentierte Pianistin *Wera Schapira* spielte zwischendurch u. a. Liszts Es dur-Konzert und Strauß' „Burleske" mit kristallklarer Technik, rassigem Temperament und geschmackvollem Vortrag. Es gibt indes in der Klavierkunst gewiß noch ein viel Höheres, das man aber an Liszt und Strauß nicht zeigen kann. Die *Robert-Franz-Singakademie* (Leitung: Universitätsmusikdirektor *Alfred Rahlwes*) bot in treuem „Durchhalten" sehr schön gelungene Aufführungen von Schuberts Es dur-Messe und Haydns „Jahreszeiten". Ein geistliches Konzert des *Pauluskirchenchores* (Leitung: Organist *Carl Boyde*) vermittelte die Bekanntschaft mit neuen wertvollen a cappella-Chören von G. Schumann, G. Schreck, G. Göhler und C. Boyde. In den Kammermusiken des *Wille-Quartetts* bekamen wir an unbekannteren Werken in feingeschliffener Ausführung zu hören: Beethovens Serenade, op. 25 (Flöte: *Maximilian Schwedler* vom Gewandhaus) und Rich. Strauß' A dur-Streichquartett, op. 2, ein stilistisch noch ganz in klassischen Bahnen wandelndes Werk. Viel Anregung bot ein *Robert-Volkmann*-Abend, an dem u. a. das b moll-Trio, eine ganze Reihe bedeutender Klavierlieder und die hochinteressanten Klaviervariationen über das „Grobschmied"-Thema zu Gehör kamen. Von den Mitwirkenden sind in erster Linie *Mathilde Schmidt-Hagen* (Alt), *Gertrud Pankow-Maybauer* (Sopran), Prof. *Julius Klengel* (Cello) und *Ralph Mayer* (Klavier) zu nennen. *Telemaque Lambrino* wußte sich namentlich als bedeutender Schumann-

Spieler Achtung zu verschaffen, während *Eugen d'Albert* mit der grandiosen Auslegung der Beethovenschen Appassionata alles in Bann schlug. Der Wagner-Abend von *Alex. Dillmann* und *Heinr. Hensel*, so glänzend sich beide Künstler in der Einheit des Ausdrucks begegnen, ist letzten Endes — weil dem Geist und Stil des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes zuwiderlaufend — natürlich abzulehnen. Aus demselben Grunde muß auch der Wagner-Abend von *Ottilie Metzger, Theodor Lattermann* und *Heinrich Knote* verurteilt werden. Diese drei Künstler können sich aber rühmen, in Halle das Konzert mit der bisher größten Nettoeinnahme veranstaltet zu haben (!). Herrliche Genüsse bereiteten bei ihren Liederabenden *Elena Gerhardt* und *Walter Soomer*. Der einheimische Baritonist *Erich Augspach* stellte in interessanter Weise Kriegslieder auf die bekanntesten Dichtungen in verschiedener Vertonung gegenüber, wobei allerdings auch offenbar wurde, daß uns der Geist, der unserer großen Zeit den alles mit sich fortreißenden musikalischen Ausdruck zu geben vermöchte, immer noch fehlt.... *Paul Klanert.*



KUNST UND KÜNSTLER

— Am 9. Juli vollendete der Klavierpädagoge *Moritz Vogel* in Leipzig sein 70. Lebensjahr. 1846 zu Sorgau i. Schl. geboren, besuchte er das Leipziger Konservatorium und war Organist der Matthäikirche, sowie Gesanglehrer an einer Töchterschule in Leipzig. 1903 wurde er Königl. Musikdirektor, 1914 Professor; selbstschöpferisch ist er mit Motetten, Chorliedern und Klavierstücken, sowie mehreren Männerchören (bei Forberg und Kistner erschienen) hervorgetreten. Auch war er schriftstellerisch mehrfach tätig und gab vielfach aufgelegte Schulliederbücher heraus.

— Am 29. Juni vollendete Musikdirektor Prof. *Paul Knöbel* in Dresden sein 60. Lebensjahr. 1856 als Sohn eines Lehrers zu Obernaundorf bei Rabenau geboren, besuchte er das Seminar in Bautzen und war Hilfslehrer in Klix, 1877—79 Vikar in Wehrsdorf. 1879 bezog er das Dresdener Konservatorium, 1881 das akademische Institut für Kirchenmusik in Berlin und war seit 1884 Oberlehrer am Friedrich-August-Seminar in Dresden-Strehlen. 1891 wurde er zum Hofkantor und Kapellknabeninspektor an der evangelischen Hofkirche ernannt, 1906 zum Königl. Musikdirektor, 1915 zum Professor. Auch kompositorisch ist er mit Motetten, Frauen- und Männerchören hervorgetreten; zwei Männerchöre und Bearbeitungen älterer Weisen finden sich im Chorbuch „Liederkranz" (Verlag Dieterich, Leipzig). *H. M.*

— *Paul Knüpfer*, der erste Bassist der Berliner Hofoper, feierte seinen 50. Geburtstag. Knüpfer ist ein bedeutender Sänger und vielseitig gebildeter Musiker.

— Unser Mitarbeiter, der bekannte Klavierlehrer und Musikschriftsteller *A. Eccarius-Sieber* in Düsseldorf, verlegte seinen Wohnsitz nach *Berlin*. Das Düsseldorfer Musikleben verliert in ihm einen regen und einflußreichen Förderer. Ueber 15 Jahre lang war Eccarius als Kritiker des dortigen Generalanzeigers, der Kölnischen Zeitung und Vertreter der „N. M.-Z." tätig. An der Gründung des Musiklehrervereines und des Verbandes der konzertierenden Künstler hatte er großen Anteil. Auch die Hebung des Kritikerstandes ließ er sich in Wort und Schrift angelegen sein.

— Für die Wiener Hofoper wurden verpflichtet: *H. Iracema-Brügelmann* (Stuttgart), *Melitta Heim* (Frankfurt a. M.), *Charlotte Dahmann* (München) und die Herren *Schmieter* (Kassel), *Fischer* (Mannheim), *Hochheim* (Breslau), *Binder* (München), *Wiedemann* (Berlin). *Walter Soomer* (Leipzig) wird im Herbst in Wien auf Anstellung gastieren. *Mathilde Ehrlich* (Wien) geht nach Berlin.

— *Joseph Schlembach* vom Dortmunder Stadttheater geht als erster seriöser Bassist nach Straßburg.

— *Ludwig Vavoni*, Tenorbuffo der Kölner Oper, ist für das Elberfelder Stadttheater verpflichtet worden.

— *H. Ahlersmeyer*, Schüler von E. Walter am Kölner Konservatorium, ist als Heldentenor ans Stadttheater *Nürnberg* verpflichtet worden.

— Der Baritonist *Rudolf Hofbauer* ist vom Herbst 1916 ab an das Berliner Königl. Opernhaus engagiert worden.

— Kapellmeister *Felix Wolfes*, bisher am Kölner Opernhause, verlegt seine Tätigkeit nach *Mannheim*.

— Der frühere Baritonist *Leopold Ullmann* ist als Heldentenor an das Grazer Stadttheater verpflichtet worden.

— Als Leiter des Posener neuen Stadttheaters wird Direktor *Gottscheid* genannt, der für den Opernbetrieb auch ein eigenes 50 Mann starkes Orchester engagieren will.

— *Kläre Dux* ist vom Herzog von Sachsen-Koburg-Gotha zur Kammersängerin ernannt worden.

— *Fritz Vogelstrom* wurde durch Verleihung der Herzog-Karl-Eduard-Medaille erster Klasse (Sachsen-Koburg-Gotha) ausgezeichnet.

— *Hugo Rüdel*, dem Direktor des Königl. Hof- und Domchores in Berlin, wurde das Ritterkreuz erster Klasse des Anhaltiner Hausordens Albrechts des Bären in Gold verliehen.

— Der soeben ausgegebene *38. Jahresbericht des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M.* besitzt eine besondere Bedeutung durch die ihm beigegebene eingehende Studie *M. Bauers* über den jüngst verstorbenen *Iwan Knorr*.

— Direktor *K. O. Hempel* vom Robert-Schumann-Konservatorium in Leipzig, seit 1914 Schüler Regers, bittet uns, die kürzlich angeführte Liste der letzten Leipziger Schüler des Meisters durch folgende Namen zu ergänzen: Kompositionsschüler *Karl Otto Hempel*, Kontrapunktschüler *Anys* und *J. Weinberger*.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— Im Stadttheater zu *Marburg a. d. Drau* fand die Uraufführung der Oper „Das Rauschen vom See" von *Alexander Leschetitzky* statt.

— „Die rote Villa", Operette von Friesen und Taufstein, Musik von *Eugen Claasen*, erlebte im Reichshallen-Theater in *Köln* ihre Uraufführung. Das Textbuch ist geschickt und lustig gemacht. Claasens Musik hat Melodie und Schwung und ist orchestral gut behandelt. Die Aufnahme des Werkes war eine gute.

— Zur Uraufführung werden in München an der Hofbühne gelangen: *Anders* „Venezia" und *Pfitzners* „Palestrina".

— Einen bedeutsamen Spielplan stellt die *Frankfurter Oper* in Aussicht. Neben vielen örtlichen Neuheiten wird *O. Taubmanns* Oper „Porzia" (nach Shakespeare von R. Wilde) zur Uraufführung kommen.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Vor 25 Jahren, am 11. Juli 1891, starb in Baden-Baden der Komponist *Robert Emmerich*. 1836 zu Hanau geboren, studierte er in Bonn Jura, nebenbei aber fleißig Musik und trat 1859 in den Militärdienst. 1873 nahm er als Hauptmann seinen Abschied, um sich ganz der Musik zu widmen. 1873 bis 1878 lebte er in Darmstadt und brachte hier die Opern „Der Schwedensee", „Van Dyck" und „Ascanio" zur Aufführung, schrieb auch zwei Symphonien, eine Kantate und Lieder. 1878—79 war er Kapellmeister am Magdeburger Stadttheater; seitdem lebte er in Stuttgart, seit 1889 als Dirigent des Neuen Singvereins. *H. M.*

— Am 20. Juni ist die *„Hamburger Volksoper m. b. H."* begründet worden. Geschäftsführer und Direktor ist *Friedrich C. Heller-Halberg*, der in finanziellen Kreisen Hamburgs genügende Unterstützung gefunden hat, so daß zu erwarten ist, es werde ihm gelingen, das Unternehmen durch die Kriegszeit hindurchzubringen.

— Das *Göttinger Stadttheater* wurde für die nächste Spielzeit an Direktor *Martini* verpachtet.

— Von der Hoftheaterintendanz in *Dessau* wurde die interessante Uebersicht über die Spielzeit 1915/16 ausgegeben.

— Der *Festhaus-Verein* Darmstadt arbeitet rührig an seiner Aufgabe weiter, endlich der hessischen Residenz ein würdiges Konzerthaus zu schaffen. Das Vereinsvermögen ist im Wachsen.

— Der 3. Jahresbericht des St. Michaelis-Kirchenchores zu *Hamburg* (1915) betont, daß sich die dem Chore gestellten Aufgaben geistlicher und weltlicher Musik nicht unbeträchtlich vermehrt haben. Leider ist die finanzielle Lage keine erfreuliche. In Anbetracht der Bedeutung des Kirchenchores darf auf weitere materielle und ideelle Unterstützung seiner Bestrebungen gerechnet werden. Der Chor hat einen seiner stärksten Förderer, Rudolf Petersen, durch den Tod verloren, zu dessen Andenken der Sohn, A. Petersen, 3000 M. stiftete.

— Der Verband der Direktoren deutscher Konservatorien und Musikseminare verlegte sein Bureau von Breslau nach Dortmund, Balkenstr. 34, an den Ort des derzeitigen Vorsitzenden, Königl. Musikdirektors *Holtschneider*.

— Der 40. Jahresbericht (1915/16) des Musikvereins *Innsbruck* liegt vor. Neben den Schulnachrichten enthält er einen Nachruf an den verstorbenen kunstsinnigen Freiherrn *E. v. Tschiderer* aus der Feder von Prof. Dr. R. von Scala. Tschiderers Oper „Die Lady von Gretnagreen" hat seinerzeit in Breslau verständnisvolle Wiedergabe und Aufnahme gefunden. Leider ist dieser Nachruf sehr knapp gehalten und bietet auch keine biographischen Notizen, was um so mehr zu bedauern ist, als Riemanns Lexikon auch in der 8. Auflage nichts über Tschiderer enthält. *W. N.*

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart. Schluß des Blattes am 8. Juli. Ausgabe dieses Heftes am 20. Juli, des nächsten Heftes am 3. August.



XXXVII. Jahrgang	VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG Preis des Jahrgangs (Oktober 1915 bis September 1916) 8 Mark.	1916 Heft 21

Erscheint vierteljährl. in 6 Heften (mit Musik- und Kunstbeilagen). Abonnementspreis 2 M. vierteljährl., 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- u. Musikalienhandl. sowie durch sämtl. Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österr. Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährl.

Inhalt:

Tonvorstellung und Tonsuggestion.

Von LUDWIG RIEMANN (Essen).

(Schluß.)

Ein dichter Schleier lagert über dem Geheimnis der Tonmessung. Ungreifbar entzieht sich die musikalische Kunst unseren Forschungen. Nur mit Widerstreben und Hilfe allerfeinster mathematischer Instrumente fügt sie sich einer genauen Abmessung ihrer Tonunterschiede. In ihrer Freiheit und ihrem Lebenselement dagegen verflüchtigen sich die Töne zu wesenlosen Gebilden, die dem Forscherohre spotten und uns fortdauernd neue Rätsel und Geheimnisse aufbürden.

Vor der Erkenntnis der wahren Intonation türmen sich ungeahnte Schwierigkeiten auf, die sich bis heute noch nicht haben beseitigen lassen. Nur wenige Männer haben sich mit dem Geheimnis der praktischen Tonmessung beschäftigt [1]. Wir scheuen uns, das Tonmaterial mit den papierenen Gesetzen der Theorie zu vergleichen und einzusehen, daß die Praxis sich durchaus nicht damit deckt.

J. Steiner sucht die unterschiedlichen Ergebnisse durch eine Lehre zu überbrücken, deren Einsicht wir uns nicht verschließen können. Für ihn bewegt sich alle Musik im „melodischen Schrittmaß" oder im „Klangmaß". Die melodischen Tonschritte der einstimmigen Melodie richten sich lediglich nach dem Quintenverhältnis, also nach der Tonreihe, wie sie unter c) in vorstehender Figur vorliegt. Der Grundgedanke des Schrittmaßes, das Angliedern der Intervalle konnte von den Anfängen der Musik an die Tonvorstellung beherrschen, weil es damals nur einstimmige Musik gab. Auch für die herrschende Zeit der Polyphonie zeigte sich das melodische Schrittmaß befähigt, solange nämlich die diatonischen Melodien unbeirrt nebeneinander bestanden, d. h. die Stimmführung als Hauptsache und die Harmonie als Nebensache galt.

Sobald man jedoch anfing, senkrecht zu hören, d. h. Akkorde als geschlossenes Ganze aufzufassen, mußte das Abstimmungsverhältnis zu einem Klangmaß führen, das nur nach der „natürlichen" Stimmung sich richten konnte, da jeder Klanginhalt infolge der Obertonreihe akkordliche Keime in sich trägt. Singt man also z. B. die Schritte *c—d—e* [2], so klingt *e* höher als das *e* im Klangmaß *c—e*. So regieren in der Musik diese beiden Abstimmungsprinzipien. Sie regeln Melodik und Harmonik und klären manche Intonationsrätsel auf. So ist z. B. in der melodisch-schrittmäßigen Intonation *cis* höher als *des*, in der klangmäßigen aber tiefer. Ferner klingen bei melodischer Abstimmung die Durakkorde hart, wegen der zu hohen Terz, bei harmonischer aber weich usf.

[1] J. Steiner, Grundzüge einer neuen Musiktheorie, Wien 1893 — R. Hövker, *Fis—Ges*, Köthen — R. Hövker, Kommaintervalle als Uebungsstoff für den Musikunterricht, Vieweg, Berlin.

[2] *c—d—e* = *c* : *e*
8 : 9
8 : 9 = 64 : 72 : 81 = 64 : 81
Klangschritt *c* : *e* = 4 : 5 = 64 : 80. Der melodische Schritt *c—e* ist demnach um $\frac{81}{80}$ höher als der Klangschritt *c—e*.

Die Stütztöne haben besonders im melodischen Schrittmaß die Aufgabe, die ganze Melodie zusammenzuhalten, damit das Angliedern der Intervalle sich nicht in unreine Tonregionen verliert [1]. Das Gefühl für die Mitwirkung der Stütztöne bleibt in den nordischen Ländern mehr latent, d. h. die Stütztöne werden nicht, wie in den südlichen Ländern, so häufig selbst gebraucht, sondern dienen mehr als tonale Unterlagen der beliebten Ganz- und Halbtonschritte.

Der Aufbau der Intervalle geschieht demnach in den verschiedenen Ländern nach abweichenden Grundsätzen. Um die Unterschiede eindringlich klar zu gestalten, vergleiche man in nachfolgendem Schema die Tonvorstellung der kleinen und großen Terz (*g'—b'* und *g'—h'*) bei den Nord- und Südgermanen. Wenn ich das *g'* mit 380 Schwingungen annehme, so entwickelt sich die Tonhöhe des *b*, oder *h* nach folgenden Gesichtspunkten:

Terz	Volksstamm	a) höherer Ton in Ruhe intoniert Schwingung	b) höherer Ton im Affekt intoniert Schwingung	Vergleich mit: c) reiner Stimmung Schwingung	d) temperierter Stimmung Schwingung	e) pythagoräischer Stimmung Schwingung
kleine Terz (b')	Nordgermanen	454,3	449	456	451,8	450
	Südgermanen	456	450	456	451,8	450
große Terz (h')	Nordgermanen	473	479	475	476	480,06
	Südgermanen	475	477	475	476	480,06

[1] Ich erinnere an die Intonation des Kindes im Liede „Alle Vögel sind schon da", im ersten Teile dieser Arbeit, bei welchem die Stütztöne noch nicht festsaßen und der zweite Teil des Liedes daher den Zusammenhang verlor.

Die in wagerechter Reihe stehenden Zahlen vertreten für jede Reihe den vom Reinheitsgefühl nicht abweichenden Ton der Terz. Nach Rubrik a) klingt der Ton 454,3 mir persönlich nur dann rein, wenn er im Zustande der Ruhe intoniert wird. Dasselbe gilt für Ton 449 unter Affektauffassung. Einen Tausch der beiden Zahlen würde das empfindliche Ohr für unrein erklären. Der Vergleich mit c), d) und e) hat nur akustisch-mathematisches Interesse und entspricht einer Zahlenrechnung, deren Ergebnis nicht genau in die Praxis übersetzt wird. Der Nordgermane nimmt die kleine Terz (454,3) selbst in der Ruhe enger als der Südgermane (456), da der schwermütige Charakter der Mollterz im ersten Falle bevorzugt wird. Noch auffälliger erscheinen die Unterschiede bei der großen Terz. Der Südgermane liebt sie mehr im Klangmaß und intoniert sie demnach nach der natürlichen Stimmung 475. Der Nordgermane zieht die Sekundstufenfolge vor und setzt die große Terz deshalb nach dem Schrittmaß zusammen. Daß hier die große Terz mit 473 notiert ist, begründet sich aus den beiden Ganzstufen *c—d—e*, die wir im Zustande der Ruhe nicht gerne in gleichem Abstande nehmen [1]. Im Affekt ziehen die breiten Ganzstufen die Terz bei den Nordgermanen in die Höhe innerhalb eines Spielraumes von 476—479, während das gewohnheitsmäßige Klangmaß der Südgermanen die Terz in gewisse Schranken hält, also nur bis 477 steigt.

Unser Gefühl für Tonreinheit läßt eine Vergrößerung oder Verkleinerung der Intervalle zu. Da aber diese zumeist unrein erzeugt werden, besonders nach der temperierten Stimmung des Klavieres, und im Spiel mehrerer Instrumente differieren, muß unser Wille die ästhetische Reinheit herbeischaffen durch die Tonsuggestion.

Der Trieb unseres Reinheitsgefühles, der dem Bedürfnis unseres Ausdruckswillens sich unterordnen muß, zwingt die Tonvorstellung, die Töne in der Höhe zu empfinden, wie wir zu hören wünschen. Während wir bei Instrumenten mit freier Intonation (Singstimme) oder mit teilweise freier Intonation (Geige) diesem Triebe unbeschränkt Rechnung tragen können, hat der Trieb mit den festliegenden Tönen des Klavieres jedoch Kämpfe zu bestehen, deren Ergebnisse subjektiv verschieden ausfallen.

Wir haben zu unterscheiden: 1. das Alleinspiel auf dem Klaviere, 2. das Zusammenspiel mit anderen Instrumenten. Die Töne eines rein gestimmten Klavieres [2] klingen einem aufmerksamen Ohre stets falsch. Die den meisten Klavierspielern zuzuweisende Unempfindlichkeit gegen die normale Klavierstimmung begründet sich entweder aus dem Mangel an Reinheitsgefühl oder aus der gütigen Erlaubnis des Ohres, mit den vorhandenen Tönen vorlieb zu nehmen, die schließlich ein Abstumpfen der Unterschiedsempfindlichkeit zur Folge hat.

Im nicht gleichgültigen Spiel, also bei Eintritt eines ästhetischen Bedürfnisses oder einer Seelenstimmung dagegen werden in uns durch Eigensuggestion höhere oder tiefere Vorstellungen der gehörten Töne geweckt, wodurch der Gesamteindruck rein erscheint. An einem unaufmerksamen oder unmusikalischen Ohre ziehen die Mittelwerte der Klavierstimmung, das Reine und Unreine gleichsam verwischend, ästhetisch wirkungslos vorüber. Das Gefallen stützt sich hier nur auf den sinnlichen Reiz der Töne. Das ist auch erklärlich, denn die temperierte Terz zum Beispiel schafft zwar Mittelwerte, entwertet aber dadurch das Charakteristische des möglichst Scharfen, Hellen oder möglichst Gedrückten, Weichen im Ausdrucke, welches wir nur durch die vergrößerten oder verkleinerten Tonabstufungen in der Wirklichkeit (Geige, Singstimme) oder in der Vorstellung durch die Suggestion (Klavier) bis zum letzten Rest erschöpfend darstellen können. An Beispielen erläutert [1]:

a)



oder:

b)



Die Terz, Sexte und Septime erscheinen an diesen Beispielen zu tief. Stellen wir uns aber den hellen, freudigen Grundcharakter dabei vor, so daß wir die Melodien innerlich miterleben, so klingen uns die Töne höher, wie sie die temperierten Stufen des Klavieres darbieten.

Dasselbe Prinzip gilt für die Mollterz, insofern wir uns diese enger vorstellen als auf dem Klavier, z. B.:

c)



Ein anderes Beispiel. In einem weltabgeschiedenen Erholungsheime fand ich eine ausgezeichnete Klavierkünstlerin an einem dürftigen Klaviere sitzend und Brahms, Schumann spielend. Sie konnte sich unbeschränkt dem Inhalt der Stücke hingeben, da sie mit Willen die dürftigen und schlechtgestimmten Töne überhörte. Willen und Gewöhnung bestimmen das Abstrahieren von Fehlern. Nimmt Ideengehalt und Aufbau eines Werkes uns ganz gefangen, so hören wir über das Fehlerhafte der Einzelheiten hinweg. Das „Ueberhören", eine Segnung unseres Willens, verschafft uns z. B. den Genuß des Blattspielens, trotz der vorkommenden Fehler.

Im Sinne der Abweichungen gehören hierher auch das Portamento und Vibrato, deren eindringliche Wirkungen — maßvoll angewandt — die schönste Seite ästhetischer Ungenauigkeiten aufdecken.

Wenn wir im Alleinspiele auf dem Klaviere die gewollten Tonhöhen uns schon in der Vorstellung suggerieren können, dann geschieht dieses naturgemäß noch eindringlicher im Zusammenspiel mit der Singstimme oder einem Streichinstrumente. Führt z. B. die Violine im Zusammenspiele die Melodie, das Thema oder Motiv, so greift sie infolge des „melodischen Schrittmaßes" die Leit- und Terztöne höher, wodurch sich der Eindruck hebt. Infolge Suggestion klingt uns dann der entsprechende Klavierton in gleicher Höhe. Bei der Singstimme führt der Affekt allerdings durch Detonieren zum Ueberschreiten des ästhetischen Maßes, weshalb das Detonieren im Zusammenspiel mit

[1] Bekanntlich fällt es selbst musikalischen Menschen schwer, eine Reihenfolge von Ganzstufen hintereinander zu singen, z. B. *c—d—e—fis—gis—ais—his*.

[2] Von „unrein" bezw. schlechtgestimmt ganz zu schweigen.

[1] Steiner a. a. O. S. 83.

Klavier unangenehmer wirkt, als innerhalb eines mehrstimmigen Chores. Musikalisches Feingefühl muß hier eben die richtige Grenze zu ziehen wissen.

Die Freiheit der Tondistanzen im Violinspiel und Gesang schmiegt sich der jeweiligen Gemütsstimmung an. Die höheren Tonnuancen herrschen vor und ziehen entweder durch Suggestion den tieferen Klavierton in seinen Bann oder ignorieren seine Abweichung. Der Spielraum des Reinheiturteiles beschränkt sich bei musikalisch veranlagten Menschen auf die ästhetisch erlaubten Tonhöhennuancen. Je weniger die wachsende Entfernung von der erlaubten Grenze der Tonreinheit erkannt wird, desto geringer ist die musikalische Intelligenz.

Eine Glanzzeit des Musiklebens

zu Paris und Brüssel in den Dreißigerjahren des vorigen Jahrhunderts. (Aus den Erinnerungen meines Großvaters.)

Von TONY CANSTATT.



Wenn uns vereinzelte neutrale Berichterstatter das nun seit Jahr und Tag so verwandelte Paris schildern, wo unter Schlagschatten des Krieges und der Zeppelin-Furcht das Kunstleben verarmte, das noch unmittelbar vorher seine beste und reichlichste Nahrung von den deutschen „Barbaren" bezog, mag es andererseits gerade jetzt nicht uninteressant sein, einen Rückblick zu werfen auf eine der größten Blüteperioden des Musiklebens zu Paris. Mit lächelnder Genugtuung dürfen wir feststellen, daß nicht allein in neuester Zeit, bis vor Kriegsausbruch 1914, deutsche Musiker sich höchster Bewunderung und persönlicher Beliebtheit dort erfreuten, sondern daß dies schon der Fall war, längst bevor man in Paris auch den Stern Richard Wagners mit künstlerischem Verständnisse aufleuchten sah und ihm zu huldigen begann.

Heute hat die Kriegshetze selbst die „kulturell höchststehenden" Kreise unserer Feinde so verblendet, daß jede Erinnerung daran ausgelöscht scheint, wieviel man deutscher Kunst dankte, wie man deutsche Künstler bewunderte, liebte und ehrte. Wir „Barbaren" dagegen haben noch nie ausländische Kunst und Künstler deshalb heruntergesetzt, weil sie aus den feindlichen Ländern stammen. Wir übergehen sie höchstens dann mit verachtendem Stillschweigen, wenn einzelne Künstler sich von nationalem Hasse angestachelt unwürdig benahmen. Für uns ist und bleibt echte Kunst jederzeit internationales Gut und Eigentum. Und von diesem Standpunkte gehen wir auch hier aus.

In den ersten drei oder vier Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts vermochten die heutigen deutschen Musikzentren: Berlin, Leipzig, München, Köln, selbst die österreichische Kaiserstadt, die darin nur vielleicht auf gleicher Höhe stand, die französische Metropole als Kunststadt noch nicht zu überflügeln. Namentlich scheint die Epoche zwischen zwei Revolutionen (Julirevolution 1830, Februarrevolution 1848) unter König Louis Philippes Regierung, trotz aller politischen Spaltungen und Treibereien, der Musikpflege in Paris ganz besonders günstig gewesen zu sein. Es war das Zeitalter der literarischen Romantiker, in dem Alfred de Musset mit seiner Schule vorherrschte, in welchem die Lorbeeren eines Scribe, Dumas des Aelteren, Châteaubriand, Béranger, Hugo grünten, de Mussets und Chopins Freundin George Sand zu hoher schriftstellerischer Bedeutung gelangte. Fast mehr noch als der Ruhm seiner Dichterkreise aber errang in jenen Jahrzehnten die Musikpflege zu Paris Weltruf, so daß das heißeste Sehnen jedes Talentes und Genies dahin ging, dort den Gipfel der Kunst zu erreichen und mit Gleichstrebenden Fühlung zu gewinnen.

Es wurde damals das berühmte Pariser Konservatorium als Hochschule der Musik von keiner ähnlichen Studienanstalt der Welt übertroffen. Auch mochte viel dazu beitragen, Paris zum Magnetberge für alle Künstler werden zu lassen, daß dort die einflußreichsten und großmütigsten Musikfreunde vereint waren, die in wirklich vornehmer Weise Künstler zu ehren und reich zu belohnen verstanden. Unter der großen Anzahl polnischer Flüchtlinge, die sich in Frankreichs Hauptstadt nach Warschaus Fall eine neue Heimstätte gründeten, befand sich viel begüterter Hochadel von feinstem Kunstverständnisse (wie die Fürsten Radziwill, Czartorysky u. a.), der in seinen Salons alle Künstler von Ruf willkommen hieß.

Seit 1826 hatte sich Meyerbeer in Paris niedergelassen. Die erste Veranlassung bildete die Aufführung seines „Crociato in Egitto", welche Oper aber nicht entfernt so einschlug wie 1831 sein „Robert le diable", womit Meyerbeers Ruhm begründet wurde, den der Erfolg der „Hugenotten" 1836 noch übertraf. Den drittgrößten Triumph trug ihm in Paris sein „Prophet" ein, während er von der „Afrikanerin" nur die Vorbereitung zur Erstaufführung noch erlebte. Meyerbeer führte ein Hauswesen von fürstlichem Stile und konnte sich in der großzügigen Art seines gesellschaftlichen Verkehres mit jedem geborenen Fürsten messen. Bis 1836 machte Rossini, der bis dahin die Große Oper in Paris leitete, der Beliebtheit und Vorherrschaft Meyerbeers in Pariser Kunstkreisen allerdings stärkste Konkurrenz. Dann aber, als Rossini in sein Vaterland zurückgekehrt, stieg Meyerbeers Ansehen zu voller Höhe.

Unter den musikalischen Lehrkräften des damaligen Paris (Moscheles hatte 1820 dort gewohnt und seine Schule wirkte bedeutend nach) standen an erster Stelle *Rodolphe Kreutzer* (geb. 1766 zu Versailles, gest. 1831 in Genf), das einstige Wunderkind eines Violinisten der Königl. Kapelle, Komponist von 40 Opern, deren keine sich jedoch erhielt, der aber als Violinvirtuose und Lehrer zu Weltruf gelangte. (Ihm widmete Beethoven seine Sonate op. 47.) Ferner: *Friedrich Kalkbrenner*, gleichfalls Musikersohn (geb. bei Kassel 1788, gest. 1849 bei Paris), Schüler von Adam, Catel, Clementi. Er unternahm erfolgreiche Kunstreisen als Pianist, lebte seit 1824 in Paris, wo er sich mit der Instrumentenfabrik Pleyel verband. Er hinterließ zahlreiche Kompositionen und Lehrwerke; auf ihn wird die moderne Oktaventechnik zurückgeführt (nach Riemann). — Sogar Chopin, der bereits als Künstler von großem Rufe nach Paris kam, wünschte noch bei Kalkbrenner weiter zu studieren. Dieser sah ein, daß der junge Pole zwar bei ihm nichts mehr zu lernen brauche, daß ihm dagegen dies Genie zur Reklame dienen könne. Daher versuchte er, Chopin für drei Jahre als Schüler zu verpflichten. Letzterer ging aber, namentlich auf Rat seines früheren Lehrers Elsner, nicht darauf ein, und wandelte mit immer glänzenderen Erfolgen seine eigenen Bahnen, die keiner Leitung mehr bedurften.

Chopin beurteilt in seinen Briefen vom Jahre 1831 die Pariser Oper mit ihrer damaligen Vereinigung der größten Künstler als die „beste von Europa"; niemals vorher habe Paris soviel an Kunst geboten. „Lablache, Rubini, Santini, die Pasta, Malibran, Schröder-Devrient entzücken die feine Welt dreimal wöchentlich. Nourrit, Levasseur, Derivis, Mme. Damoreau-Cinti, Mlle Dorus sind die ersten Sterne unserer großen Oper. Chollet, Mlle Prévost werden in der komischen Oper bewundert; mit einem Worte: Hier kann man erst lernen, was Gesang ist." Ein andermal berichtet Chopin seinem Freunde: „Von der Oper muß ich Dir erzählen, daß ich nie eine so schöne Aufführung gehört habe wie in der vorigen Woche, wo der ‚Barbier von Sevilla' in der italienischen Oper mit Lablache, Rubini und der Malibran gegeben wurde. — Du kannst Dir keine Idee von Lablache machen. Man sagt, daß die Pasta etwas an Stimme verloren, aber ich habe nie in meinem Leben einen so himmlischen Gesang gehört, als den ihrigen. Die Malibran mit ihrer wunderbaren Stimme beherrscht drei Octaven, singt einzig in ihrer Art, bezaubernd! Rubini, vortrefflicher Tenor, macht endlose Rouladen, oft zu viel, tremoliert, trillert fortwährend, wofür er den größten Beifall erntet. Sein mezza voce ist unvergleichlich. Die Schröder-Devrient macht hier nicht so viel Furore, wie in Deutschland. Die Malibran gab den Othello, die Schröder-Devrient die Desdemona. Die Malibran ist klein, die Deutsche größer, man dachte manchmal, die Desdemona würde den Othello erdrosseln! Es war eine sehr teure Vorstellung; ich bezahlte für meinen Platz vierundzwanzig Franken. Das Orchester war ausgezeichnet, aber die Ausstattung in der italienischen Oper ist nichts gegen die in der französischen ‚l'Académie royale'."

Eine der größten Anziehungskräfte des Pariser Konservatoriums bildete seit 1821 der berühmte Musikgelehrte und Professor *Josephe Fétis* (geb. 1784 in Mons, Belgien, gest. 1871 in Brüssel). Er gründete 1826 die Révue Musicale, eine wissenschaftliche Musikzeitung, der an Bedeutung weder vorher noch nachher eine Musikzeitschrift gleichkam. Neu waren auch die von ihm 1832 veranstalteten *historischen Konzerte* und musikhistorischen Vorlesungen zu Paris. Später wirkte er 39 Jahre, bis zu seinem Ende, als Direktor des Brüsseler Konservatoriums. Er hinterließ zahlreiche Kompositionen und wichtige musikhistorische Werke, darunter eines der verdienstvollsten: Die „Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique", das umfassendste Nachschlagewerk dieser Art.

Nach alledem darf es kaum wundernehmen, daß, zwischen ausschließlicher Hingabe an den medizinischen oder Musikerberuf schwankend — für beide in gleich hohem Maße begabt — im Jahre 1832 sich der nachmals als Professor der Medizin und Kliniker der Universität Erlangen hochgefeierte Dr. *Carl*

Friedr. Canstatt nach Paris begab. Er gedachte von dort aus eine Konzertreise nach Amerika als Cellovirtuose anzutreten, um sich dadurch schneller die Mittel zu selbständiger Existenz und Gründung einer Familie zu beschaffen, da er schon längere Zeit verlobt war.

Ein wundervolles Ruggieri-Instrument hatte ihm für diese Reise der berühmte Instrumentenmacher Vauchel, damals, zu Würzburg ansässig, zur Verfügung gestellt.

Seine musikalischen Studien, die ihn in jugendlichstem Alter zur Konzertreife geführt, hatte Canstatt zu Wien unter allererster künstlerischer Leitung gemacht. In seinen Briefen aus jener Zeit finden sich allerlei Eindrücke persönlicher Begegnungen mit Sternen des damaligen Kunsthimmels, die anziehend genug erscheinen, um ihnen hier Raum zu gönnen und zugleich einen kleinen Einblick gewähren in das tiefe, begeisterungsfähige Empfinden einer neidlosen echten Künstlerseele.

„So groß Du Dir Paris als Stadt denken mußt, noch viel, viel größer ist das Reich der Musik in diesem Raum. Das geht ins Unermeßliche. Ein solcher Zusammenfluß von Künstlern ist nur hier denkbar. Für Musik ist Paris der Mittelpunkt der Erde. Ich höre nicht auf zu hören und zu staunen. Es ist mir, als hätte ich noch nie etwas von Musik gewußt, wenn ich mich unter diesen Menschen bewege. — Obenan steht für mich *Mendelssohn-Bartholdy* und, denke Dir das Glück, daß sich gerade dieser meiner sehr warm annimmt. Mendelssohn sieht noch so jung aus, wie ein 17jähriger Jüngling; ist herrlich an Geist, Genie, Charakter, Mensch und Künstler. Zuerst sah ich ihn in der Probe des Conservatoriumsconzerts; es wurde die Pastoralsymphonie von Beethoven gespielt. O, wie ich ihn zuhören sah, ging mir mein Herz vor Wonne und Entzücken auf. Könnte ich Dir nur diesen lieben Burschen malen, wie er mit offenem, bei jeder herrlichen Stelle laut auflachendem Munde dasaß und wie man jede seiner Fibern fast vor Lust beben sah, wie er mit den Händen, Augen, mit seinem ganzen Körper arbeitete, als wollte er das ganze Tonmeer in einer Umarmung mit sich verschmelzen. Nun wie ich ihn so sah, hatte er schon mein ganzes Herz gewonnen. So wieder die Freude, wie er hörte, daß ich ihm von seinem Freunde Schelbele einen Brief bringe. Dieser Mensch ist ganz durch und durch Leben und dabei so jugendlich freundlich und lustig, daß man sich unwiderstehlich zu ihm hingezogen fühlt. Und denke Dir nun ein solches herrliches Gemüt ganz nur Musik, das ganze Leben für ihn nur in und zur Musik. Von Mendelssohn möchte ich den halben Tag erzählen. Es ist eine der herrlichsten Erscheinungen. Z. B. wenn er von seinem Alten (Seb. Bach), von Beethoven, Gluck spricht und dabei immer auf dem Klavier herumtappt, denn sein Gedächtnis ist das getreue Repertorium alles dessen, was er nur jemals gehört, gespielt hat, des Schlechten, wie des Guten; wenn er sagt: ‚In ganz Paris ist *Baillot*[1] der einzige Edelmann, denn er ist das größte Talent und ist arm in Frankreich geblieben; wer so die Musik treibt, ist ein Edelmann!' Mendelssohn ist der tüchtigste Komponist seiner Zeit; wenn Du den Geist des Spiels das Wahre des Spiels nennst, vielleicht auch der erste Spieler. Er ist äußerst gut und gefällig. So ein Beispiel: die Conzerte des Conservatoriums, das Größte, was man in Paris hören kann, ein Zusammenwirken eines Virtuosen-Orchesters, werden nur auf Subscription gegeben und so bleiben den Nichtsubscribenten nur die Plätze offen, die für dies oder jenes Conzert zurückgeschickt werden. Ich kam zu spät an, um ein Billet zu bekommen. Nun denke Dir: zu wissen, daß die Pastoralsymphonie, Ouvertüre aus Coriolan, Fragmente aus Quartetten, ein Klavierkonzert aus *D*, dies alles von Beethoven, dann die wundervolle Schlummerarie aus Glucks Armide, Duett aus Medea, ein Chor aus Christus am Oelberge gemacht wird, dies zu wissen und alle Möglichkeit abgeschnitten zu sehen, dies herrliche Conzert zu hören; wie verzweifelnd. Ich war ganz froh, als mich der gute Hiller mit in die Probe nahm. Aber wie ich nun Mendelssohn sagte, daß ich kein Billet habe, lief er mit mir den ganzen Vormittag herum, um mir eines zu verschaffen und als dies nicht möglich war, brachte er mich durch List als Contrebande hinein, so daß ich des größten Genusses teilhaft wurde; ich kann ihm nicht genug danken. Was ich da alles hörte, wie glücklich ich war, davon zu erzählen ist kein Ende. Mendelssohn spielte wie ein Engel das Beethovensche Conzert. Von diesem Orchester, dieser Aufführung Beethovenscher Riesenwerke kann niemand sich eine Idee bilden; — diese Vollendung ist unbegreiflich. Denke: Quartette von einem ganzen Orchester voll Geigen so ausgeführt, daß Du nur ein großes Quartett zu hören glaubst, — es ist unglaublich — nur in Paris ist Musik! Mendelssohn ist unendlich gut; ich habe bei ihm spielen müssen und freue mich unsagbar, es macht mir viel Mut, daß er zufrieden mit mir war. Er nimmt sich meiner warm an und wird mich zu Baillot und noch in andere Gesellschaften führen. Schade, daß er nur 14 Tage bleibt und von hier aus nach London geht. — Der zweite Musikmensch für mich in Paris ist Hiller; auch ein ganz tüchtiges Männchen, dem ich schon sehr viel Dank schuldig bin. Durch ihn bin ich bei Schlesinger und Papes eingeführt worden. Diese Menschen geben Soiréen, die größer und herrlicher sind, als unsere Konzerte in Deutschland, das ist hier Mode. Ich habe an zwei Abenden Dalmont, Habeneck, Alken-Schunke, D^{lle} Blahetka[1], D^{lle} Bertrand, Hiller spielen, *Rubini*[2], *Lablache*[3], die *Schröder-Devrient*[4] etc. singen hören, Falcon, Schneider, Osborne gehört. Nun bin ich noch begierig auf die *Cinti-Damoreau*[5] und die *Malibran*[6]. Es giebt hier auch der Cellisten genug: obenan steht *Max Bohrer*[7], der junge Franchomme[8], Lee[9] aus Hamburg und Bamberger aus Frankfurt; der beliebteste ist Franchomme, ich werde ihn morgen besuchen."

Man sieht, um wie viel mehr als heutzutage reiche, kunstsinnige Familien es sich angelegen sein ließen, Künstlern in musikverständigen und erlesenen Privatzirkeln einen passenden Rahmen zur Darbietung ihrer Kunst zu geben — entweder gegen Honorar oder würdiges Geschenk. Käme dies heutzutage wieder in gleichem Maße wie damals in Mode, so könnte dadurch am ersten dem Uebermaße von öffentlichen Konzerten und den unerhörten, von Künstlern für ihr Auftreten verlangten Geldopfern gesteuert werden! Wurde doch, beispielsweise, in *Rothschilds* von aller Welt gesuchtem Musiksalon *Chopins* Ruf in Paris erst recht begründet, da Chopins elfenzartes Spiel viel mehr im intimen Raum, als im Konzertsaal zur Geltung kam. — In heller Begeisterung fährt der Briefschreiber fort:

„Mendelssohn, dieser Engelsmensch in toto hat mich in eine Gesellschaft mitgenommen, wo ich den Riesen Baillot hörte. Er spielte Mendelssohns Doppelquartett. Ach, nach solch einem Stück schmeckt einem der ganze Lebenslauf nicht mehr; man möchte wie diese Töne verklingen. Wie das Musik ist und wie Baillot spielt! Das sind zwei verschiedene Histörchen und gehören doch ganz innig zusammen.

---

[1] *François de Sales Baillot*, geb. 1771 bei Paris, gest. 1842 daselbst, war einer der berühmtesten Violinvirtuosen Frankreichs. Er wurde erster Violinist der Großen Oper, unternahm zahlreiche Kunstreisen, machte sich auch durch seine Violinschule einen großen Namen. Mit Rode und Kreutzer gab er das offizielle Schulwerk des Pariser Konservatoriums heraus: „Méthode du Violon." Er hinterließ zahlreiche Kompositionen.

[1] *Marie Leopoldine Blahetka*, geb. 1811 bei *Wien*, gest. 1887 in Boulogne, Schülerin von Czerny, Kalkbrenner, Moscheles, bedeutende Virtuosin auf dem Klaviere und der Physharmonika, achtungswerte Komponistin.

[2] *Giov. Batt. Rubini*, hochberühmter Tenor, geb. 1795 bei Bergamo, gest. 1854 bei Romano. Erst Chorist bei italienischen Operntruppen, sang dann mit enormen Gagen (zuletzt 60 000 Frcs.) hauptsächlich in Neapel, Paris, London, reiste 1843 mit Liszt nach Berlin, dann nach Petersburg. Kehrte als Millionär nach Italien zurück, wo er sich ein kleines Herzogtum kaufte.

[3] *Luigi Lablache*, geb. 1794 zu Neapel, gest. daselbst 1858 (französischer Abkunft). Berühmtester Bassist seiner Zeit, in Neapel, Messina, Palermo, Mailand, Venedig, Wien engagiert. Auf dem Gipfel seines Ruhmes stand er in Paris von 1830—52. Seine „Méthode de chant" verewigte seinen Namen. In Mozarts Requiem, als es zu Chopins Trauerfeier aufgeführt wurde, ergriff Lablaches Stimme neben der der Viardot am tiefsten.

[4] *Wilhelmine Schröder-Devrient*, geb. 1804 in Hamburg, gest. 1860 in Koburg, wurde als größte dramatische Sängerin Deutschlands anfangs der dreißiger Jahre in Paris hoch gefeiert.

[5] Die *Cinti-Damoreau*, gleichfalls Primadonna der Großen Oper, wurde von Chopin für fast noch bedeutender, als die Malibran gehalten. Er schreibt: „Die Malibran setzt in Erstaunen, die Cinti entzückt."

[6] *Maria Felicita Malibran*, geb. 1808 zu Paris, gest. 1836 zu Manchester; Tochter Manuel Garcias, eine der größten Sängerinnen. (Alt von enormem Umfange.)

[7] *Max Bohrer*, Cellist, Bruder von Anton Bohrer, Violinvirtuose, aus altberühmter Mannheimer Musikerfamilie, letzterer vollendete seine Studien bei Kreutzer in Paris. Gest. 1852.

[8] *Auguste Franchomme*, geb. 1808 zu Lille, gest. 1884 zu Paris, erster Cellist des Théatre italien zu Paris, veranstaltete mit Alard und Hallé Kammermusikabende, war intimer Freund Chopins. Später Lehrer für Cello am Pariser Konservatorium, einer der größten Cellovirtuosen des Jahrhunderts.

[9] *Seb. Lee*, geb. 1805 zu Hamburg, gest. daselbst 1887, *Louis Lee*, geb. 1819 Hamburg, gest. 1896 Lübeck. Beide Brüder hervorragende Cellisten, Sebastian Solocellist der Großen Oper zu Paris; Louis veröffentlichte viele Kompositionen. Ein dritter Bruder, Moritz, Pianist, Komponist in London.

Eins wie das andere brennt lichterloh und zündet überall. Diese edle, prächtige Gestalt, die Feuer sprüht, mit ihrem mächtigen Ton und dem Lebensdrang im Spiel — es läuft einem wie Gänsehaut über den Rücken. Das nenne ich gespielt. Und das nenne ich componiert. Es ist ein wütender Bursche, dieser kleine, liebenswürdige herzensgute Engelsmensch — es giebt nur einen Felix! Das ist der glücklichste Mensch der Erde. Nach diesem Doppelquartett spielte er Mozarts D mollconcert — es geht allen, den Verständigen, wie den Unverständigen die Seele dabei auf. Er improvisierte eine Cadenz und es war, als sei das ganze Conzert nur für die Cadenz geschrieben. Aber sie erheben ihn auch in den siebenten Himmel und lassen ihm Recht geschehen. Doch nicht immer sind die Glücklichsten, die es scheinen. Dieser gute Felix hat des Unglücks genug; seit den zwei Monaten seines Hierseins hat er sieben seiner liebsten Menschen verloren. — Gestern beneidete ich ihn und eben gestern Vormittag wurde im Conservatorium eine neue Symphonie von ihm probiert, die auch nicht den geringsten Eindruck gemacht haben soll und die er verloren geben mußte. Wie schmerzlich muß ein Mislingen solch' einer ungeheuern Arbeit sein! Zuletzt ist eben doch ein ganz enges Leben, wie wir es uns zum letzten Ziel gesetzt haben, das beneidenswerteste! — Heute hörte ich Hillers drei neue Trio's für Klavier, Violine und Violoncell, — originell und gut gearbeitet. In Mendelssohn und Hiller steckt das eigentliche Conservatorium oder Erhaltungsinstitut der Musik; sie arbeiten ohne alles Interesse, sind wahre Künstler und haben ein bewundernswertes Streben in sich; beide sind noch sehr jung und haben schon so Vortreffliches geleistet. — Franchomme, den ich in diesen Trio's zum erstenmale hörte, ist nach Bohrer der erste Cellist in Paris. Er scheint ein vollendeter Spieler zu sein; ungemeine Leichtigkeit des Spiels; nächstens wollen wir zusammen Duo's spielen. Franchomme sieht so kindisch klein und jung aus, wie ein Bub von 13 Jahren. Heute begegnete ich auch Rossini, der ganz à son aise aussieht. — Bei Schlesinger sah ich heute noch vor seiner Abreise Onslow, ein stattlicher, großer Mann, der ungeheuer reich ist, eine Villa bei Paris besitzt und dort zu seinem Vergnügen componiert. Es wurde ein schönes Quintett von ihm aufgeführt. Außerdem ein herrliches Mozartsches Quartett. Vier Klavierspieler an einem Abend: *Alkan*[1], *Blahetka*, *Chopin* und *Liszt*. Chopin ist ein junger Pole, liebenswürdig bis zum Exceß im Spiel, voll von nationaler Originalität. — *Liszt* ist für mich eine unangenehme Erscheinung. Diese furchtbare Leidenschaft im Spiel, die unmöglich natürlich sein kann, so daß jede Note und jeder Druck des Fingers im Gesicht, oder am Körper sichtbar wird, muß Bedauern, aber kein Gefallen erregen. Du glaubst nicht, wie es unheimlich anzuschauen ist. Da lobe ich mir das ächte Feuer meines Felix. — Eine Dlle Osborne, die oft singt, sang auch heute, — nicht nur rossinisch, sondern über-überrossinisch, preßt, daß einem das Herz zerspringen möchte und doch dabei kalt bleibt, weiß an sich recht schöne dänische Volkslieder gehörig mit Trillern, halben Noten und Cadenzen zu entstellen und entcharakterisieren etc. Und über den Beifall der Menschen!

— So habe ich nun auch den Wundermann gesehen und gehört. *Paganini* ist die phantastischste Figur im Leben und in der Kunst, die mir jemals vorgekommen ist, mir aber durchaus nicht grauenhaft, sondern voll lustigen Humors. Seine Gestalt, Gesicht, Manieren, haben für mich noch weit mehr Interesse, wie sein Spiel. Mir scheint, als treibe er offenbaren Scherz mit den Menschen. Wenn die Leute ganz ernst seinen närrischen Gebärden zusehen, mit denen er gewöhnlich sein Spiel introduziert, wenn er dann diese Gebärden vergißt und mitten in seinem wunderbaren Spiele selbst ernst wird und sich seiner Geige ganz hingiebt, dann aber mit einem Hanswurstlauf in die Welt zurücktritt und nun das Haus zusammenstürzen möchte, vor wahnsinnigem Applaus, er aber nun ganz ruhig und kommod seine Geige unter den Arm nimmt wie ein Biermusikant und die Leute im Theater hohnlachend anschaut, als wollte er fragen: was wollt denn Ihr mit Eurer Narrheit der meinen gegenüber, — nein, es ist ein toller Patron! Zu lernen ist nichts von ihm, wie ich bis jetzt glaube, als daß man ungeheure Sachen machen und doch sicher und rein greifen kann. Ich war heute bei ihm und habe ihm die Saiten gebracht. Er freute sich sehr über Vauchel's Aufmerksamkeit und nahm mich sehr freundlich auf. Er rühmte sogleich gegen einen Italiener, der gegenwärtig war, Vauchel's Instrumente außerordentlich und sagte, daß sie schöner und herrlicher seien als die alten italienischen Instrumente selbst. Er lud mich ein, ihn öfters zu besuchen.

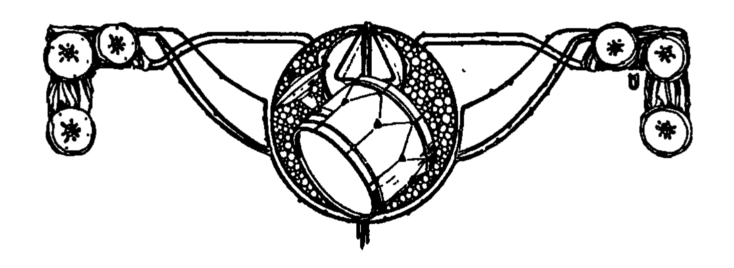
Gestern habe ich wieder Genüsse seltenster Art erlebt. Ich kam zu Felix und traf dort Liszt. Sie nehmen mich mit zum Instrumentenmacher Erard, da sieht man eine Unmasse englischer Klaviere, die herrlich, herrlich sind, ich vergesse ganz an die Wiener. Und nun, par plaisanterie, schlägt Mendelssohn vor, auf zwei Klavieren mit Liszt zu improvisieren; so etwas zu hören ist gerade gut für das Tollwerden. Ein riesenhafter Zweikampf um das Tema: „Gott erhalte Franz den Kaiser." Dann las Liszt ein furchtbar schweres, erst niedergeschmiertes Klavierkonzert von Mendelssohn vom Blatt, ich sage Dir, auf eine unerhörte Weise; ich fühle so etwas von Stillstand meines Verstands, wenn ich lange mit diesen Leuten umgehe. Es war gerade, als hätte er das Conzert Monate lang studiert! Dann spielte Felix noch die Sonate pathétique von Beethoven und eine Sonate von seiner Composition. Und das alles sind nur Späße und Scherze, noch gar kein Ernst. Mendelssohn giebt ein Conzert; es werden wahrscheinlich nur Sachen von seiner Composition gemacht. — Abends ging ich zu Franchomme; ich hatte mich engagiert mit ihm die großen Romberg'schen Duo's zu spielen. Dieser Franchomme hat mir mein Herz ganz schwer gemacht. Man möchte geradezu den Bogen für Lebzeiten an den Nagel hängen, wenn man so spielen hört. Dagegen ist Romberg, Bohrer und Merck nichts. Du kannst Dir kein reineres, vollendeteres, freundlicheres, richtigeres Spiel, keinen schöneren Ton, keinen feineren Bogenstrich denken, als von diesem Franchomme, der Alles in seiner Macht hat. Ich war ganz verloren in Staunen. Und dabei diese kleine Bubengestalt. Kurz — die höchste, höchste Vollendung; ein Mayseder auf seinem Cello; dabei hat er ein schlechtes Instrument. Auch seine Compositionen sind ganz artig und für den französischen Geschmack berechnet. — Nächsten Sonntag ist wieder Conservatoriumsconzert, wo ich, — denke, das neue Glück: Beethovens Sinfonia eroica hören werde. Heute Abend höre ich wieder Baillot und Felix. Morgen das Conzert des Harfenspielers Bertrand. Und leider spielt zu derselben Zeit an anderem Ort Mendelssohn Orgelfugen; — die Genüsse jagen sich."

Plötzlich schlägt die fröhliche Durtonart dieser Kunstberichte in einen düsteren Mollakkord um, als der unheimliche Gast Cholera zum ersten Male in Paris auftaucht und große Panik verursacht. Einem Briefe Canstatts vom 13. April 1832 entnehmen wir folgendes: „Alles Kunsttreiben hat mit einem Male in Paris aufgehört. Alle angezeigten Conzerte Paganini's, Henri Herz'[1], Blahetka's u. A. unterblieben. Die gegeben wurden, waren leer und zum Schaden der Conzertgeber. Was Vergnügen und Luxus heißt, schweigt still. — Meyerbeer wollte seine Frau und Mutter nicht allein, ohne Begleitung eines Arztes nach Straßburg schicken (er selbst geht nach London zur Aufführung des Robert le Diable). S. empfahl mich Meyerbeer und so reise ich denn auf fürstlich noble Weise mit ihnen dahin, kehre aber sogleich mit der Malle-poste nach Paris zurück. Meyerbeer, bei dem ich aufs Herrlichste eingeführt bin, hat mich eingeladen, ihn zu besuchen, sobald ich nach London komme. — Alle Künstler verzweifeln, während der Sommermonate nur das Geringste unternehmen zu können. Blahetka, der Routinier in diesen Geschäften ist, sagt mir, er wolle diesen Sommer einen wohlfeilen Ort aufsuchen, um dort sein Geld zu verzehren. Seine Zettel waren schon gedruckt und er giebt kein Konzert; die Theater sind alle leer und werden wahrscheinlich auch geschlossen. — Wieviel mir diese nahe Bekanntschaft mit Meyerbeer nützen kann! Wir reisen in zwei Wägen mit Extrapost und einem ganzen Gefolge von Dienerschaft. Meyerbeer ist ein kleiner Musikfürst, der eine jährliche Revenue von 80,000 Frcs. hat. Seine Frau, eine Cousine von ihm, ist sehr liebenswürdig; Contrakt und Reise waren die Sache von drei Stunden, — man benimmt sich ausgezeichnet gegen mich."

(Schluß folgt.)

[1] *Charles Henri Alkan*, geb. 1813 in Paris, gest. 1888 daselbst, machte sich bereits als Wunderkind einen Namen, wurde hochgeschätzter Klaviervirtuose und Komponist.

[1] Die Gebrüder *Herz* (Jacques, geb. zu Frankfurt a. M. 1794, Henri, geb. 1803 in Wien, gest. 1888 in Paris, letzterer bei Hünten dem Aelteren in Paris ausgebildet), beide Pianisten und Komponisten, Henri von 1825—35 der gefeiertste Pianist und Komponist der Welt. Seine eigene Pianofortefabrik wurde neben Erard und Pleyel die angesehenste in Paris. Seinen Weltruf begründete er durch große nord- und südamerikanische Kunstreisen. Jacques wurde Hilfslehrer seines Bruders am Pariser Konservatorium.



Ueber den Tonsinn der Vögel
und die hervorragende musikalische Begabung einzelner Arten.

Plauderei von LUDW. SCHMUTZLER (Heilbronn).



Sehr oft hatte ich bei den Klavierunterrichtstunden, die in den Wohnungen der Schüler zu erteilen waren, Gelegenheit, folgende eigentümliche Episode zu erleben. Sie spielte sich fast jedesmal in ähnlicher Weise ab: Im Raume neben dem Musikzimmer steht oder hängt ein Käfig mit einem gefiederten Insassen, in der Regel ein Kanarienvogel. Der oder die Unterrichtempfangende hat in längerer oder kürzerer Zeitdauer, oftmals mit heißem Bemühen, und — mehr oder minder erbaulich zu hören, das Resultat der Studien bezw. der geübten Aufgabe vorgetragen. Im Raume nebenan ist alles mäuschenstill. Nach einigen kritisierenden Bemerkungen setze i c h mich ans Klavier, um zu zeigen, wie das Stück gespielt werden soll. Kaum habe ich mehrere Takte ertönen lassen, da beginnt plötzlich nebenan ein zarter Triller, der aber sofort mit einem energischen Crescendo in ein schallendes Jubilieren übergeht. Es ist unmöglich, mein Spiel fortzusetzen. Der kleine Sangesbeflissene muß entweder fortgeschafft oder zugedeckt werden. — Trotz der augenblicklich unangenehmen Störung war mir der Vorgang jedesmal äußerst interessant und ich mußte darüber nachdenken. Es war die Frage zu erörtern, wodurch eigentlich diese verschiedenen kleinen Geschöpfe nur bei meinem Spiel zum Mitsingen angeregt wurden? War es vielleicht die größere Fülle des Anschlages? Das hätte aber doch nicht in a l l e n Fällen zugetroffen. Oder — wäre es am Ende gar das ausdrucksvollere Spiel? Oder beides? Das läßt sich kaum feststellen, denn wer kann ermessen, welche Seele in solch winzigem Geschöpfchen wohnt? Hier muß ich noch eine weitere fesselnde Merkwürdigkeit als Ergänzung beifügen: Zurzeit gebe ich wöchentlich zweimal in einem Zimmer Klavierunterricht, in dem sich zwei asiatische Sperlinge befinden. Es sind reizende, gelbbraun gefiederte Tierchen, die sich für gewöhnlich ganz ruhig verhalten. Aber auch sie werden jedesmal bei meinem Vorspielen lebendig und geben ein leises, trompetenartiges Geräusch von sich, die einzige tonliche Aeußerung, deren sie fähig sind. Hier ist zu bemerken, daß meine Schülerin über einen recht vollen Anschlag verfügt. Also kann auch hier die Anregung nicht durch die „größere Fülle" der Tongebung bewirkt werden. — So viel läßt sich aber auf Grund des bisher Gesagten im allgemeinen feststellen, daß die Vögel im Vergleiche zu allen anderen Tiergattungen einen bemerkenswert ausgeprägten Tonsinn haben, der sich bei einzelnen Arten sogar zu erstaunlicher Höhe musikalischer Begabung gesteigert findet. Allgemein bekannt ist es ja, daß gewisse Vögel, wie Star, Dompfaffe und Papagei, befähigt sind, musikalische Sätze zu erlernen und nachzupfeifen. Aus eigener Erfahrung kann ich es nur bei der letztgenannten Gattung bestätigen, da ich selbst seit 24 Jahren einen afrikanischen Graupapagei besitze. Die musikalische Begabung dieses Geschöpfes ist außerordentlich. Darüber zu berichten, war die eigentliche Veranlassung zu dieser „Plauderei". Bevor ich dazu übergehe, möchte ich jedoch erst einen kleinen Abriß aus dem ersten Band von Jahns Mozart-Biographie als sehr interessanten Beleg für die musikalische Befähigung eines Stares hier einschalten. Es heißt da: „Mozart verfuhr bei Notierung seiner Ausgaben so pünktlich, daß er auch nicht den kleinsten Posten einzutragen vergaß; so findet sich z. B. aufgezeichnet: „1. Mai 1784 zwey Mayblumel 1 Kr., 27. Mai 1784 Vogel Stahrl 34 Kr." Daneben folgende Melodie:



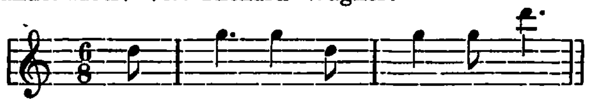
mit der Bemerkung: „Das war schön!" Was ihn dabei so unterhielt, ist leicht zu erraten. Am 12. April hatte er sein Klavierkonzert in G dur (453 K.) komponiert und bald darauf öffentlich gespielt; das Thema des Rondo aber lautet:



Dies kurz nachher von dem Vogel so komisch verändert pfeifen zu hören, machte ihm solches Vergnügen, daß er sich denselben gleich kaufte. Er hielt auch, wie er überhaupt die Tiere und namentlich die Vögel sehr liebte, den Vogel Stahrl sehr in Ehren, und als derselbe starb, setzte er ihm in seinem Garten ein Grabmal mit einer Inschrift in selbstgedichteten Versen."

Wie schon bemerkt, besitze ich seit vielen Jahren einen Graupapagei. Wir haben ihm den Namen „Nora" gegeben. Mit der Zeit hat sich das überaus kluge Tierchen zum Mittelpunkte unseres häuslichen Lebens ausgewachsen. Das ist auch kein Wunder, denn der Vogel beteiligt sich mit großem Verständnisse an allen Vorgängen in der Familie. Er versteht einfach j e d e Situation, hat einen ausgeprägten Sinn für Humor, namentlich auch für allerlei Allotria. Auch weiß er z. B. genau zu unterscheiden, ob eine Zornesaufwallung natürlich oder nachgemacht ist und dergleichen mehr. So hat der ständige Verkehr mit dem intelligenten Tierchen, das sich in seinem Wesen mit allen Vorzügen und Unarten einem begabten Kinde nähert, überaus großen Reiz. Letzterer wird freilich öfter dadurch beeinträchtigt, daß der Vogel jede Aufregung im Hause spürt und dann recht unangenehm auf deren Vermehrung einwirkt. — Leider muß ich es mir versagen, über alle Vorkommnisse interessanter Art zu berichten, indem ja hier nur von der großen musikalischen Begabung erzählt werden soll. Somit darf ich auch die wunderbare Fähigkeit, alles und jedes Geräusch, die verschiedensten Stimmgattungen und dergleichen mehr täuschend nachzumachen, hier nur vorübergehend erwähnen.

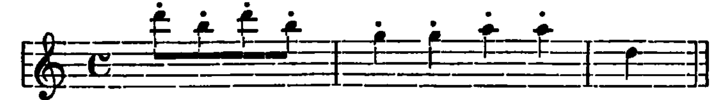
Gleich nachdem der Vogel bei uns eingetroffen war, wurde damit begonnen, ihm etwas vorzupfeifen. Zuerst das Holländer-Motiv von Richard Wagner:



Schon in einigen Tagen brachte er es zu unserem größten Vergnügen fertig. Es ist heute noch ein beliebtes Stück seines gesamten Könnens und er produziert es meistens untadelhaft richtig, manchmal jedoch auch, je nach Stimmung und Laune, „komisch verändert" wie bei Mozarts Stahrl. Und das geschieht bei allen seinen erlernten Sachen, oft in unendlichen Varianten. Bemerkenswert ist die geradezu spielende Leichtigkeit, womit der Vogel Motive produziert, die selbst der Lippenkunst eines geschickten menschlichen Pfeifers nicht leicht gelingen. Und er muß es ja doch mit seiner Kehlkopftätigkeit allein ausführen. So z. B. das Tanzmotiv auf dem letzten Oberon-Finale:



und die bekannte Pizzikato-Stelle:



aus Mozarts Zauberflöte. — Geraume Zeit nach der Beschaffung des Vogels fand ich in einem anleitenden Buche über Papageienpflege und -abrichtung den wichtigen Rat, die zur Erlernung bestimmten musikalischen Sätze stets in der gleichen Tonart vorzupfeifen. Das geschah von dort ab. B i s h e r h a t t e i c h n i c h t d a r a u f g e a c h t e t. Dessen freute ich mich nachher, denn dadurch war mir des öfteren Gelegenheit geworden, folgendes merkwürdige Intermezzo zu beobachten: „Nora" will das Holländer-Motiv pfeifen, hat es aber zu hoch angefangen und bringt infolgedessen den höchsten Ton nicht heraus. Er mißglückt vollständig. Darob eine kleine Pause. Dann beginnt das Motiv von neuem, diesmal einige Töne tiefer und jetzt kommt alles schön heraus. Das erstemal wollte ich meinen Ohren nicht recht trauen und hätte es auch weiterhin für Zufall gehalten, wenn sich das vollständig Gleiche nicht noch öfter zugetragen hätte. — Man wird zugeben müssen, daß dieser Beweis von musikalischer Ueberlegungskraft bei einem Geschöpfchen, das nicht größer als eine Taube ist, geradezu ans Wunderbare streift. Doch — es kam noch besser und merkwürdiger: Nachdem der Vogel bereits mehrere Jahre in unserem Besitze war, genoß er alle nur denkbare Freiheit. So gewöhnte er sich auch daran, vom Käfige abzuspringen und einen Spaziergang in die Küche zu machen. Da geschah es eines Tages, daß er ganz aus freien Stücken anfing, mit einem süßtönenden Sopranstimmchen zu singen. Das klang etwa so, wie wenn ein stimmbegabtes weibliches Menschenkind mit geschlossenen Lippen vor sich hinsummt. Mein Vergnügen und Interesse an diesem sich jeden Tag wiederholenden Vorgange wuchs immer mehr, besonders als der Vogel auch damit begann, sein Singen mit la-la-la im Achtelauftakt und einem nochmaligen la auf einem längeren Tone als Thesis einzuleiten. Nun merkte ich mehr und mehr auf: „Ja, das sind ja vollständig geordnete musikalische Sätze — die Improvisationen eines Vogels!" — Und es war so. Auf meinem Schreibtische lag von nun an ein Blatt Notenpapier, um Noras „Improvisationen" sogleich aufzunotieren. Das geschah längere Zeit. Anbei folgt ein Teil dieser Aufzeichnungen:

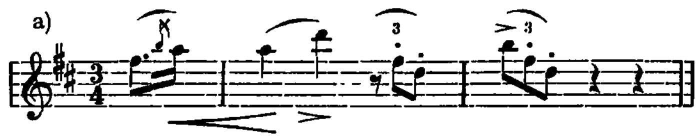
Noras Improvisationen:



Es war unendlich erheiternd, diese gesanglich improvisatorische Betätigung des kleinen Geschöpfes in Verbindung mit dem entenartig watscheligen Gang zu beobachten. — Wer es vermag, möge sich diese kleinen Sätze mit entsprechend harmonischer Begleitung am Klaviere vorspielen und er wird sich — in Anbetracht ihres gefiederten Erzeugers, „nicht größer als eine Taube" — sicherlich amüsieren und dabei besonders über den sich darin kundgebenden Sinn für rhythmische Struktur erstaunt sein.

Ich möchte nun noch weiterhin von einer nicht weniger interessanten Beobachtung ähnlicher Art berichten, die ich an dem durch ihren köstlichen Gesang bei allen Naturfreunden in hohem Ansehen stehenden Vogelgeschlechte der Amseln gemacht habe. Ist doch der durch Uhlands kleines bekanntes Frühlingsliedchen poetisch verklärte „Amselschlag" fast noch der einzige klangliche Zauber unseres Lenzes, seitdem es — Gott sei's geklagt — durch die erschreckende Abnahme der Singvögel, insbesondere auch der Nachtigallen, immer stiller wird auf den Fluren, in den Gärten und selbst in den Wäldern. Durch diese betrübende Tatsache und allerlei mit dem Vogelschutze in Verbindung stehenden Umstände wurde ich seit etwa drei Jahren veranlaßt, dem Leben und Treiben der Amseln eingehendere Aufmerksamkeit zu widmen. Dadurch ergab sich eine besonders genaue Beobachtung ihres Gesanges von selber. Sie wurde aber durch folgende heitere Episode noch außergewöhnlich mehr angeregt: Laut einer Mitteilung aus Basel an die Frankfurter Zeitung — es war im Frühjahr 1913 — hatte eine Amsel im Laufe des Winters ganz in aller Stille, durch bloßes Zuhören, die Pfeifensignale zum Vor- und Rückwärtsfahren für die Zusammenstellung der Güterzüge auf dem großen Verschiebbahnhofe der Schweizerischen Bundesbahnen in Basel erlernt und gab sie nun, als ihre Singezeit gekommen war, zum Besten mit einer „geradezu staunenerregenden Präzision". Dadurch wurde aber die Arbeit der Bediensteten in Verwirrung gebracht und — in „sträflicher Weise" gestört. Man vermutete natürlich dahinter das verwerfliche Beginnen eines nichtsnutzigen „Gassenbuben". Aber — man fahndete vergebens, bis endlich „ein Bahnangestellter mit guten Augen" den wirklichen Täter, auf der höchsten Spitze eines Baumes postiert, erkannte. Darob ungeheueres Vergnügen und allgemeines Staunen. „Das gelehrige Vögelchen hatte sich sogar die Variationen zu eigen gemacht, die gewisse Rangiermeister bei der Intonierung der Pfeifensignale sich angewöhnt haben."

Ich zog nun aus diesem köstlichen Vorgange naturgemäß den Schluß, daß bei diesem an und für sich schon musikalisch veranlagten Vogelgeschlechte die Begabung einzelner Exemplare weit über das Maß seiner zwar äußerst abwechslungsreichen, aber immerhin v o g e l a r t i g e n Gesangsschablone hinausgehen müsse. Daraufhin war ich doppelt aufmerksam. Hierzu war mir reichlichst Gelegenheit geboten. In meiner nächsten Nachbarschaft schlugen in Gärten und auf Dachgiebeln mehrere Amseln von früh bis spät und bei jedem Wetter. — Meine Voraussetzung sollte sich glänzend erfüllen: Im vorletzten und im heurigen Frühjahre hörte ich bald von zweien dieser gefiederten Sängerinnen vollständig prägnante Motive von genauest rhythmischer Konstruktion, sozusagen also von menschlicher Art. Und sie waren lediglich i h r spezielles Eigentum, durch dessen häufige Wiedergabe man diese Tierchen unter Tausenden ihrer Art herausgefunden bezw. erkannt hätte. Ich habe ihnen oft mit größtem Entzücken gelauscht, kann man sich doch kaum etwas Lieblicheres vorstellen, als dies beifolgende, vom Gipfel eines Nachbarhauses mit süßer Vogelstimme in unnachahmlich graziöser Weise ertönende Sätzchen:



Von mehrfachen weiteren Notizen füge ich noch die zwei folgenden bei:



* Die Triole in deutlichster Genauigkeit produziert.



erschien auch oft in folgender Form:



Daß diese musikalischen Aeußerungen lediglich den kleinen gefiederten Köpfchen entsprungen sind, unterliegt wohl kaum einem Zweifel. Jedenfalls ist's der Mühe wert, auf diesem hochinteressanten Gebiete weitere Beobachtungen anzustellen. Sie werden sich allem Vermuten nach reichlich lohnen, vorausgesetzt, daß diesem gesamten Vogelgeschlechte nicht der Garaus gemacht wird. Schon seit etlichen Jahren wurde seitens gewisser Kreise mit fanatischer Konsequenz und Anwendung maßloser Uebertreibung eine Agitation ins Werk gesetzt, die nichts Geringeres bezweckt, als die Ausrottung der Amseln, weil sie der Landwirtschaft ungeheueren Schaden zufügen sollen. Das mag ja bis zu einem gewissen Grade und in mancherlei besonderen Verhältnissen nicht ganz grundlos sein, allein welchem Tiergeschöpfe, auch dem als durchaus nützlich anerkannten, könnte man zugestehen, daß es nicht auch schadenbringende Seiten habe? Und hier handelt es sich um einen unserer begabtesten Singvögel, dessen Gesang eine nicht zu entbehrende Hauptzierde unseres Frühlingslebens bedeutet. — Es ist hier nicht der Ort, näher auf diese Sache einzugehen. — Fürs erste hat die Behörde, dem Drange der Verhältnisse nachgebend, für drei Herbstmonate den Abschuß der Schwarzdrosseln, unter gewissen Bedingungen, gestattet. — Wir wollen der Hoffnung Raum geben, daß sich durch diese Maßnahme für die Zukunft nicht ein betrübender Ausfall an poetischem Lenzzauber herausstellt. — Auch in dieser anscheinend unbedeutenden Vogelangelegenheit spielt sich ganz in aller Stille ein Kampf ab zwischen idealer Weltanschauung mit dem groben Realismus, der eine Ausgeburt jenes Geistes rücksichtslosester Selbstsucht ist, der sein Verhalten gegen Tiergeschöpfe — und leider auch gegen Menschen — lediglich nach dem materiellen Nutzen oder — Schaden bemißt, welchen sie — nach seiner Meinung — für ihn haben und der es deshalb auch fertig bringt, ein solch intelligentes Tierchen wie unsere poesieumwobene Amsel in seinem Werte unter — Regenwürmer und Maulwürfe zu

stellen. (Tatsache!) Es ist das derselbe rustikane Geist, der uns auch gegenwärtig in den heilig ernsten Angelegenheiten des Vaterlandes überaus häßliche und beschämende Resultate seines Waltens erleben läßt. Ihn mit aller Energie überall zu bekämpfen, wo er einem begegnet, sollte die Aufgabe aller für ideale Lebensformen und -zwecke beseelten Menschen sein, insbesondere auch derer, denen ein offener Sinn für die Poesie der Tonwelt nicht nur im Konzertsaal oder im Hause, sondern auch in der freien Natur geschenkt ist.

Organistisches.

Von KARL BERINGER (Ulm a. D.).

(Fortsetzung.)



Wie verhält es sich nun bei *Liszt* hinsichtlich des Vortrages? Liszt gibt zwar bezüglich der Registrierung manche Andeutungen, aber weit nicht in dem ausgedehnten Maße wie Reger. Er läßt dem Ausübenden noch einen großen Spielraum zur Entfaltung seiner eigenen Individualität, zu weiterer Einzelausarbeitung. Der Vortragende muß Liszts Kompositionen gewissermaßen selbst „instrumentieren". Daß hierin große Schwierigkeiten zu überwinden sind, bedarf kaum der Erwähnung. Der Einschlag von Pathos und äußerem Glanze z. B., den wir so oft gerade bei Werken Liszts treffen, erfordert in der Farbengebung durch die Registrierung eine ganz andere Behandlung als die schwerblütigen großen Reger-Fantasien. Hie Liszt-Stil — hie Reger-Stil! Wieviel wird da gesündigt! Ein großer Teil des Publikums akzeptiert freilich mit wonnigem Vergnügen selbst Vortragsverirrungen, die vielleicht ganz widersinnig sind, wenn „es" nur apart klingt. Das darf aber selbstredend für den Ausübenden, der ein Priester reiner Kunst sein will, nicht ausschlaggebend sein.

Dem Vortrage Lisztscher Orgelkompositionen kann die Art, wie der Meister sein Orchester behandelt, sehr zu statten kommen. Die großen Orgelkompositionen Liszts sind orchestral gedacht. Was liegt demnach näher als das, daß man die Klangwirkungen des Orchesters bei Liszt auf die Orgel soweit irgend möglich zu übertragen sucht? Der Farbenreichtum in Liszts Orchesterwerken mag der Orgel als Vorbild dienen. Wie sehr Liszts Orgelkompositionen durch farbenreiche — nicht aber aufdringliche und unbegründete! — Registrierung gewinnen, kann z. B. mit aller Deutlichkeit an den Variationen über „*Weinen, Klagen*" ersehen werden. Liszt selbst hat dieses Werk hoch geschätzt; er bemerkt aber einmal in einem Anfluge von Sarkasmus über dasselbe, es sei „noch viel zu süßlich und zahm, obschon sich an dem Uebermaße von Dissonanzen manche Pfuscher sträuben werden". Dieses geniale, ernste, musikalische Stimmungsbild (Fr. Liszt bezeichnet die Variationen als „plus que sérieuses") vermag, namentlich wenn der Anschlag des Spielers nicht ungemein nuancierungsfähig ist, auf dem Pedalflügel eine weit geringere Wirkung auszuüben als auf einer modernen Orgel mit ihren orchestralen Klangmöglichkeiten. Betrachten wir das ebenerwähnte und einige andere Orgelwerke Liszts etwas näher! — Das chromatische Hauptmotiv bei „Weinen, Klagen" erscheint bald in den Unter-, bald in den Mittel- und Oberstimmen in freier, aber harmonisch immer interessanter Durchführung. Die Stimmung einer still verhaltenen Klage ist ebensogut getroffen wie das stürmische Aufwallen leidenschaftlicher Gemütsbewegung. Der gegen den Schluß hin einsetzende Choral, eine wie aus jenseitigen Gefilden in die Unruhe der Chromatik, in das Schmerzempfinden hereinklingende Musik der Beruhigung, sollte womöglich auf dem Fernwerke oder doch wenigstens bei geschlossenen Jalousien auf dem zweiten bezw. dritten Manual ertönen, wodurch die Wirkung mehr verinnerlicht würde. Mit den zuweilen recht billigen Ferneffekten hat dies nichts gemein. — Weiteres über den Vortrag dieses herrlichen Werkes würde zu sehr ins einzelne führen. Auch ist es nicht möglich, bei der ganz verschiedenartigen Registerzusammensetzung der einzelnen Orgeln Anhaltspunkte zu geben, die irgendwie bindend sein könnten.



Wilhelm Rust.



Heinrich Germer.

Und nun möchte ich auf das nach meiner Anschauung bedeutendste, nebenbei bemerkt auch umfangreichste Orgelwerk Liszts mit einigen Worten eingehen, auf die Fantasie und Fuge über den Choral „*Ad nos, ad salutarem undam*". Das „Herrn Generalmusikdirektor Meyerbeer" gewidmete Opus ist auch für Klavier zu vier Händen übertragen. Leider wird das Riesenwerk sehr selten gespielt, zumeist wohl gerade wegen seines gewaltigen Umfanges.

Auch hier herrscht das klavieristische Element vor. Dem Pedalspiel fällt — wie übrigens bei allen Orgelkompositionen Liszts — nicht die große, bis hart an die Grenzen der Ausführungsmöglichkeit gehende Rolle wie bei vielen Reger-Werken zu.

Die Themenverarbeitung zeigt die größte Mannigfaltigkeit. Dabei ist freilich das Ganze allzusehr in die Breite geraten. Der Meister hat das wohl selbst gefühlt; er hat (ich zitiere die Originalausgabe von Breitkopf & Härtel) in der Fantasie (S. 27—29) einen großen Sprung vorgemerkt. Eine weitere Zusammenziehung der Partie S. 6—10 wäre dem Werke gewiß ebenfalls zustatten gekommen. Uebrigens hat Liszt auch noch in einem anderen Orgelwerke eine namhafte Kürzung angebracht, in seiner Evocation à la chapelle Sixtine.

Bemerkenswert ist, daß das Thema der Fuge (ähnlich wie z. B. bei dem Fugato aus der zweiten Rhapsodie von Saint-Saëns) nichts anderes ist als eine rhythmische Umbildung des Hauptthemas der Fantasie. In „Ad nos, ad salutarem undam" zeigt sich Liszt ebenso wie in „Weinen, Klagen" als Meister der Variationskunst, als Meister in der Verarbeitung seiner Themen, als Meister aber auch in Stimmungsmalereien.

Die oben erwähnte *Evocation à la Chapelle Sixtine* (Miserere von Allegri und Ave verum corpus von Mozart) steht zwar hinsichtlich der „thematischen Arbeit" den vorhin angeführten Werken Liszts bedeutend nach. Der Aufbau ist ein ziemlich einfacher. Und doch vermag diese Evocation eine tiefe Wirkung auszulösen. Hier kommt es eben ganz darauf an, wie diese „Anrufung" Gottes musikalisch vor sich geht. Ein ernster, düsterer, dumpfer Klaggesang ertönt in dämmernder Halle: Miserere nobis. Das inbrünstige Bitten um Erbarmung steigert sich in wilden Aufschreien zu Ausbrüchen jener Leidenschaft, die sich aus tief erschütterter Seele nach außen durchringt. Da dringt ein Strahl der Hoffnung in das verwundete Herz, das Aufwallen seelischer Ekstase besänftigend. Die Erregung schwindet, die Schatten weichen, und der kämpfenden Seele erklingt wie aus lichten Himmelshöhen ein Engelsgesang, das Lied von der Versöhnung: Ave verum corpus. Der „geister-

hafte“ Beginn des Stückes, der Eintritt des Miserere mit den mächtigen Steigerungen, das mit der voix céleste einsetzende Ave verum: all das vereinigt sich zu einem Tonbild von ergreifender Eigenart. — Ich persönlich weiß mich frei von aller Phantasterei; auch bin ich billigen äußeren Effekten abhold. Aber ich habe die bestimmte Anschauung, diese musikalische Stimmungsmalerei müßte im verdunkelten oder kaum einen Schimmer von Beleuchtung zeigenden Kirchenraume geradezu überwältigend wirken. Derartige Experimente können freilich nur da gemacht werden, wo der Künstler nicht befürchten muß, mißverstanden zu werden und wo man der innerlichen Wirkung halber auch als selbstverständlich in Kauf nähme, wenn der Konzertraum nicht in aufdringlichem Hell erstrahlen würde . . .

Auch dieses Werk kann, wie alle Hauptorgelwerke Liszts, nur auf großen Konzertorgeln wiedergegeben werden, schon wegen der gewaltigen Crescendi und Decrescendi, dann aber auch wegen der Einzelregistrierungen. Die „Evocation“ bedarf besonders charakteristischer Klangfarben.



Theodore Thomas.

Doch möge es nun mit der kurzen Charakterisierung einzelner Lisztscher Orgelwerke sein Bewenden haben. Es sei vielmehr in diesem Zusammenhange nur noch auf einige andere Orgelwerke des Meisters hingewiesen, die von Bedeutung sind. (Auch auf diesem Gebiete ist, wie bei den Klavierkompositionen, selbstredend nicht alles gleich wertvoll.) Bemerkt sei von vornherein, daß Liszts Feder auch eine Anzahl von „Bearbeitungen“ für die Orgel entstammen. Ebenso hat der Adlatus Liszts in organistischen Angelegenheiten, A. W. Gottschalg, eine Anzahl Lisztscher Werke auf die Orgel übertragen. Gottschalgs Uebertragungen haben die gleiche Bedeutung, wie wenn sie von dem Meister selbst stammen würden, da Gottschalg bei seinem langjährigen Verkehr mit Liszt genauestens in dessen Intentionen eingeweiht war.

Was derartige Uebertragungen anbelangt, so kann man freilich über das Maß des Zulässigen recht verschiedener Ansicht sein. Liszt selbst hat am besten gefühlt, daß hier durch den Inhalt oder die Form mancher Musikstücke von selbst Grenzen gezogen sind. So schreibt er einmal an Gottschalg (Rom, 12. Sept. 1866): „Gegen das] Gretchen-Attentat protestiere ich entschiedenst. Wie ‚kalt am Schopf‘ würde es das arme Kindchen fassen in Mitte eines Orgelalbums!! — Ach, mein bester legendarischer Freund, vertöpfern (Anspielung auf den Orgelmeister *Töpfer*) Sie mir nicht Gretchen!“ Ferner (als Gottschalg das Tristan-Vorspiel für Orgel arrangiert hatte): „Daß die wunderbare seelenergreifende Inspiration des Tristan-Vorspiels nicht in Kirchen-Konzerte paßt, weil die wollüstige menschliche Leidenschaft unkirchlich verbleibt“ usw. (Bayreuth, 23. August 1878). Interessant in diesem Zusammenhange ist auch eine Tagebuchsnotiz von Gottschalg (23. Juli 1882): „Ich habe den Meister aufgefordert, einiges aus dem ‚Parsival‘ orgelmäßig zu fassen. Er hat es aber nicht getan.“

Wo will man überhaupt die Grenzen ziehen? Müller-Hartung hat z. B. das Vorspiel zur „Heiligen Elisabeth“ für Orgel bearbeitet; ob im Einverständnis mit dem Meister? So sympathisch mir dieses Werk im ursprünglichen Orchestergewand ist, so wenig liebe ich die „Bearbeitungen“ derartiger Kompositionen für die Orgel. Eine gewisse Vergewaltigung läuft ja dabei doch zumeist mitunter. Andere Bearbeitungen, wie z. B. die beiden „Consolations“ in *E* sind ganz unbedenklich; sie könnten ursprünglich ebensogut für Orgel als für Klavier geschrieben sein. Jedenfalls haben sie ganz Orgelcharakter. Immerhin ist es für ernst zu nehmende Konzerte zu empfehlen, möglichst Originalkompositionen auszuwählen, Bearbeitungen aber als „sekundäre“ Orgelmusik zu betrachten und nicht allzu häufig vorzutragen. Ich habe das in meinem Aufsatze „Der konservatorisch gebildete Organist“ (N. M.-Z., 4. September 1913) näher ausgeführt.

Von weiteren Orgelwerken Liszts sind noch zu nennen ein Requiem, eine Messe, ein Ave Maria (d'Arcadelt), Ora pro nobis. Zu erwähnen wären in diesem Zusammenhange auch noch z. B. die Einleitung und Fuge zu Bachs Motette „Ich hatte viel Bekümmernis“, ebenfalls in Lisztscher Uebertragung.

Die Hauptwerke Liszts werden aber immer bleiben: Ad nos, ad salutarem undam, *b—a—c—h*, die Variationen „Weinen, Klagen“, die Evocation à la Chapelle Sixtine.

Wie kam Liszt zur Orgel?

Zweierlei mag hier ausschlaggebend gewesen sein: einmal sein tiefgewurzelter religiöser Sinn. Er, dessen Interesse so vielseitig war, dürfte bei seinem Hange zu Religion und Kirche schon frühzeitig eine Vorliebe für das dem religiösen Kult dienende Instrument empfunden haben. Sodann kam ihm noch ein Zufall zu Hilfe: der Anschluß an A. W. Gottschalg, der lange Jahre hindurch ein treuer organistischer Mitarbeiter des Meisters war.

In dem unweit Weimar gelegenen Tiefurt lernte Liszt *Gottschalg* kennen. Dies brachte in der Folge für beide Teile eine Fülle von Anregungen, am meisten natürlich für Gottschalg, den „legendarischen Kantor“, wie Liszt „seinen“ Gottschalg zärtlich nannte. Die erste Begegnung fand auf folgende Weise statt. Liszt machte einen seiner beliebten Ausflüge in die Umgebung von Weimar und kam eines Tages nach Tiefurt. Seine Schritte der Dorfkirche zulenkend, vernahm er Orgelklänge. Der Urheber dieser Musik war Gottschalg, der sich gerade mit einer Lisztschen Orgelkomposition abmühte. Plötzlich streckten sich zwei lange Arme über Gottschalgs Schultern, hilfsbereit eingreifend. Der Inhaber dieser Arme war kein Geringerer als jener, dem sich Gottschalg schon längst anzunähern versucht hatte — freilich ohne Erfolg, da Liszts Diener auf der Altenburg die strenge Weisung hatte, unbekannte oder unerbetene Besuche fernzuhalten. Für Gottschalg war durch diese Begegnung ein willkommener Anknüpfungspunkt gegeben, und die Folge dieses Zusammentreffens im geheiligten Kirchenraume war, daß der Tiefurter Kantor in den Kreis der Liszt-Schüler aufgenommen wurde. Liszt spielte von da an öfter auf der Tiefurter Orgel. Heiter wirkt dabei folgendes Vorkommnis. Liszt gab jedesmal dem Orgeltreter einen Taler, der denn auch von diesem mit dankbarem Grinsen entgegengenommen wurde. Eines Tages nun rückte der Kalkant mit der Frage heraus: „Ach, Herr Doktor, können Sie nicht alle Wochen ein paarmal zu uns kommen?“ — In Denstedt, zwei Stunden von Tiefurt, war eine für die damaligen Verhältnisse gute Orgel zu finden. Liszt verfügte sich denn auch zuweilen mit Gottschalg dorthin. Neben den Werken Liszts wurde auch fleißig Bach gespielt, allerdings auf eine ziemlich ergötzliche Weise. Liszt war kein guter Pedalspieler. Dies hatte zur Folge, daß Gottschalg beim Ueben besonders schwieriger Kompositionen die Pedalpartie übernahm, während Liszt manualiter spielte. Ist ein solches „Getrenntmarschieren“ an sich schon eine nicht gerade angenehme Sache, so wurde für den armen Gottschalg die Situation besonders knifflig, wenn Liszt die Tempi mit größter Schnelligkeit nahm, so daß Hände und Beine der beiden Ausübenden wohl manchmal in drollige Meinungsverschiedenheiten geraten sein mögen. Nebenbei bemerkt, kam Liszt später von den allzufeurigen Tempi bei Orgelvorträgen in großem Raume ab. „Je größer der Raum, desto mehr verlangsamen Sie das Tempo, denn es läuft sonst alles durcheinander,“ sagte

er zu Gottschalg, wohl in Erinnerung an Beethovens Wort, daß die größte Deutlichkeit auch immer die größte Schönheit sei. Bei der Temponahme kommt eben viel auf die Akustik des Raumes an. Uebrigens können manche virtuos gehaltene Orgelkompositionen, bei denen das rasche Passagenwerk wenig von anderen Stimmen umrankt wird (ich rechne hierzu z. B. das Präludium in a moll und den Eingang der Tokkata in C dur von J. S. Bach), recht wohl lebhafte Tempi vertragen. Sehr zu statten kommt derartigen Passagen eine helle, klare Registrierung mit möglichster Weglassung dumpfer Stimmen oder Sechzehnfußregister. Ich habe damit bei Konzerten in schlecht akustischem Raume oftmals sehr gute Erfahrungen gemacht. (Fortsetzung folgt.)

Eduard Grell.

Zu seinem 30. Todestag (10. August).

Von E. JOS. MÜLLER (Eschweiler).

Erst 30 Jahre tot? Sollte es wirklich nicht schon viel länger her sein? Man ist geneigt, Grells Leben und Schaffen in eine frühere Zeit zu verlegen, so gänzlich scheint seine Wirksamkeit der neueren Zeit entrückt zu sein. Aber es ist so: Erst in diesem Jahre läuft die gesetzliche Schutzfrist für seine Werke ab. Diese Tatsache ist freilich ohne jede Bedeutung; denn der Zeitpunkt der Freiwerdung, der manche Kompositionen zu neuem Leben erweckt, wird Grells Werke nicht aus der Ruhe aufschrecken.

Mit dem Namen Grell verbindet man die Vorstellung von einem ehrwürdigen, fast priesterhaften Diener der ernsten, feierlichen Kunst, der ebensogut früheren Jahrhunderten angehören könnte; so zeitlos und altkonservativ will er uns erscheinen. Mit seinem ganzen Wesen und Denken wurzelt er in der Kunst jener Zeiten, da die Vokalmusik die fast einzige Musikübung war und die Instrumentalmusik nur zum Zwecke der Begleitung gepflegt wurde, jener Zeit etwa, da das Ohr, an reinere Klänge gewöhnt als heute, sich an den edlen Melodien und klaren Harmonien erfreute, wie sie aus Palästrinas Wunderwerken uns entgegenklingen. Es ist etwas Eigentümliches, daß ein Mann, der sich so ganz hineinversenkt hat in die Schätze der Vokalmusik, ganz aufgehend in deren Schönheiten, aber taub gegen all das Klingen und Singen um ihn her, sich mehr und mehr zurückzog in die Welt der klaren Schönheit, die er in der Musik der Alten fand? Gewiß gibt es auch in anderen Künsten Männer, denen die Schönheit früherer Zeiten höher erscheint als die unserer Tage; aber bei der Musik ist ein solch vollständiges Abwenden vom Fortschrittlichen immerhin seltener, und das Bemühen Grells, alle Welt zu dem von ihm als richtig Erkannten zu bekehren, erscheint bei oberflächlicher Betrachtung fast unverständlich.

Man möchte spotten und höhnisch lächeln, wenn man sieht, wie der eifrige Mann ganz und gar einseitig und extrem wird und gegen jede Entwicklung der neueren Musik ankämpft. Wer in seinen „Aufsätzen und Gutachten über die Musik" immer wieder das Lob der Vokalmusik und den fortgesetzten Tadel der Instrumentalmusik findet, wer den offenen Brief an die Singakademie liest, in dem Grell den Verein bittet und beschwört, doch ja keine Orgel anzuschaffen, weil sie den Gesang verderbe, wer erfährt, daß er gegen den von Joachim geplanten Ausbau der Königl. Hochschule der Musik polemisierte und gegen den vom allgemeinen deutschen Musikverein gestellten Antrag, „zur Pflege der Tonkunst eine staatliche Behörde zu bestellen", ankämpfte, — dem möchte Grell als ein blinder Fanatiker erscheinen, der rücksichtslos nur seinem Ziele nachstrebt und alles zerstört, was ihm im Wege steht. Ein ärgerliches Kopfschütteln wird dem Leser hier und da abgenötigt, wenn er sieht, wie in den Schriften immer wieder wie ein basso ostinato die Behauptung auftritt, daß die Vokalmusik die einzig vollkommene Art der Musik sei. Wir sind uns ja vollständig klar darüber, daß es falsch ist, wenn Grell behauptet, daß die Musik aufhöre, Kunst zu sein, sobald sie des Wortes entbehre; wir wissen, daß es ein großer Irrtum ist, wenn er meint, jede Entwicklung der Instrumentalmusik sei ein bedauerlicher Rückschritt und wenn er erwartet, „daß die Sänger einst Seb. Bach mit aller Hochachtung beiseite legen werden". Diese falschen, übertriebenen Ansichten erkennen wir keinesfalls als zu Recht bestehend an.

Und doch: dürfen diese offenbaren Irrtümer einen Grund abgeben, daß wir uns allen Mahnungen des merkwürdigen Mannes verschließen? Keineswegs. Schon aus dem Ton und aus dem Ernst, mit dem Grell seine Ansichten ausspricht, geht hervor, daß nicht etwa Originalitätssucht, oder Mangel an Kenntnissen ihn zu seinen falschen Schlüssen führte, sondern daß die reinsten und besten Absichten ihn bewegten und zum Eiferer für eine Sache machten, die ihm groß und bedeutungsvoll schien. Aus den „Aufsätzen" spricht ein Mann von tiefem Wissen, großem Können und edlen Wollen. Seine Abneigung gegen die Instrumentalmusik entsprang nicht einer Unkenntnis der Instrumente und ihrer Musik. Er kannte sie recht wohl, das beweist schon der Umstand, daß er selbst einige Instrumentalmusik komponiert hat: eine Ouvertüre, Orgelstücke, Cellostücke und Lieder mit Klavierbegleitung; das lehren auch seine Abhandlungen über Orgel und Orgelbaukunst, seine Besprechungen von Violinschulen und seine mannigfaltigen akustischen und theoretischen Belehrungen. Er muß also seine Gründe gehabt haben, die ihn nach und nach dazu trieben, nur für Vokalmusik einzutreten. Und in der Tat: Es war seine ehrliche Sorge um die Zukunft der Musik, Liebe zum Volke und die in ihm zur Gewißheit gesteigerte Meinung, daß im modernen Musikgetriebe manches sei, was mit Besorgnis erfüllen könnte. Mit beachtenswertem Mute brachte er seine Anklagen gegen die moderne Musikentwicklung vor, wohl wissend, daß er für einen Rückschrittler gehalten werden würde. Sein feines Ohr sträubte sich gegen die gleichschwebende Temperatur; die hellen und starken Farben, die die Instrumentalmusik benutzte, blendeten ihn, er sagte es wiederholt, daß „dicke Musik auch dicke Ohren mache" und erhebt folgenden Vorwurf: „Man kann wirklich sagen: die ganze Welt, selbst die sogenannte höhere dermalen in musicis überzivilisierte Sphäre der Welt hat sich taub gemacht und die berühmtesten Komponisten der letzten Zeit befördern diese Taubheit." Aus seiner Ueberzeugung heraus erklang der Mahnruf, mehr auf die Alten zu hören, den reichen Besitz früherer Zeiten nicht zu vergessen. Er hielt die Fahne der geistlichen, reinen und strengen Kunst hoch und widmete ihr alle seine Kraft. Es ist selbstverständlich, daß seine eigenen Kompositionen in ihrer großen Mehrheit ganz im Geiste der Alten gehalten waren. Sein Meisterwerk, die 16stimmige Messe, gelangte zur Berühmtheit. Kretschmar rühmt von ihr, „daß die ganze Erfindung der Natur der menschlichen Sprache und dem Wesen des Gesanges in einer so ausgezeichneten Weise angepaßt ist, wie sie selbst bei den Alten nicht besser gefunden wird".

So rückschrittlich Grell uns zunächst erscheinen will, so in die Zukunft gerichtet war sein ganzes Streben. Gehen wir näher auf seine Absichten ein, so will es uns scheinen, als ob namentlich seine erziehlichen und unterrichtlichen Bemerkungen durchaus nicht veraltet, sondern auch heute noch sehr beachtenswert sind. Leitmotivartig durchzieht ein Gedanke seine musikerziehlichen Ausführungen, der Gedanke nämlich an den Nutzen, den die Musik dem Volke bringen soll. Volkserziehung, Volkskunst! Heute viel gebrauchte Worte. Daß die Musik für die Beglückung und Erhebung des Volkes von weittragender Bedeutung ist, das war Grell wie wenigen zum Evangelium geworden, und sein Schaffen muß besonders vom Gesichtspunkt dieser Idee aus verstanden und gewürdigt werden. Dann erscheinen seine Bestrebungen in einem milden, freundlichen Lichte. Es war kein Buhlen um Volksgunst, das ihn zum Streiter gegen die herrschende Kunstrichtung werden ließ, das verrät uns folgender Satz: „Wenn das sogen. Publikum, d. h. müßige Leute sich versammeln, um sich ein paar müßige Stunden lang die Zeit vertreiben zu lassen, so hört, zumal alles Gehörte augenblicklich wieder vorüberrauscht und sich der genaueren Betrachtung entzieht, jede ruhige, gründliche und eingehende Beurteilung auf, und es entstehen je nach der Zusammensetzung eines oft gemischten Publikums aus dessen oft launischen Beurteilungen und Kundgebungen mit der Zeit förmliche Kunstgesetze, die schnurstracks zum Verderben führen." Wer wollte da nicht aus vollem Herzen zustimmen! Wer nur etwas Umschau hält unter dem, was heutigen Tages dem Volke als Musik geboten wird und beobachtet, wie niedrigstehend der Kunstgeschmack des Volkes in seiner Allgemeinheit ist, der wird eingestehen, daß Grell durchaus recht geurteilt hat. Ihm war es nicht um ein bloßes Amusement des Volkes zu tun, sondern um eine sittliche Höherhebung durch die Kunst. Die Einsicht, daß unsere Volkskultur trotz aller technischen Fortschritte, die die Musik gemacht hat, nicht gestiegen ist, ist allen ehrlichen Kunst- und Volksfreunden schon längst gekommen. Daher dieses theoretisierende und experimentierende Pflegen der Volkskunst, die vielen Veranstaltungen von Volkskonzerten, Vorträgen über die Musik u. dergl. Alles das ist gut gemeint und wird Gutes im Gefolge haben; doch es faßt das Uebel nicht an der Wurzel an. Grell hat da schon vor langen Jahren den Ausweg gewiesen, indem er energisch darauf hindeutete, daß „der größere Kunstgenuß auf dem Gebiete der Musik in der Selbstübung, im Selbstbetriebe derselben besteht".

Das ist ein Satz von grundlegender Bedeutung! Wie aber soll das Volk zur Selbstbetätigung in der Musik kommen?

Da stellt sich mit Notwendigkeit die Antwort ein: durch das Singen. Mit dieser Antwort gehen wir schon Grells Wege und werden, wenn wir ebenso unverrückbar unser Ziel vor Augen halten wie er, mit Konsequenz zwar nicht zu seinen extremen Forderungen für die Kunst selbst, wohl aber zu manchen seiner Ratschläge und Bestrebungen für die Erziehung des Volkes zur Kunst kommen. Da stellt sich als erstes die Forderung ein, das Volk wieder singen zu lehren und es viel singen zu lassen. „Es ist eine Eigentümlichkeit der Deutschen, gerne selbst zu singen; vielleicht hat auch kein Volk einen so umfangreichen und wertvollen Schatz an Kirchen- und Volksliedern wie das deutsche." Grell sagt dann weiter, daß es geradezu ein Frevel zu nennen ist, wenn man den Volks- und Kirchengemeindegesang als etwas ganz außerhalb des eigentlichen Kunstgebietes Liegendes betrachtet." „Es ist vielmehr Pflicht desjenigen, dem die Sorge für die künstlerische Bildung eines Volkes am Herzen liegt oder amtlich übertragen ist, mit allen Kräften darauf hinzuwirken, daß der Gemeindegesang in der Kirche und das Volkslied sich zu wirklichen Kunstwerken erheben." Das sind Wahrheiten, die nicht oft genug ausgesprochen werden können. Immer noch nimmt die Entwicklung der dem Volke gebotenen Kunst (man denke an Operette, Kino, Café usw.) eine Entwicklung, die ganz außerhalb der Forderungen steht, die man für eine gute Volkskunst aufstellen muß. Von den Musikern ist im allgemeinen leider nicht viel Gutes in dieser Beziehung zu erwarten. Nach den Gründen hierfür zu forschen, würde hier zu weit führen. Tatsache ist, daß die Sorge um die Volksmusik nach wie vor in erster Reihe den Behörden der Schulen und Kirchen überlassen bleibt. Vielleicht ist es eines der größten Verdienste Grells, daß er diesen Behörden ihre hohen Aufgaben für die Kunst vorhielt. Heute, da gottlob! dem Gesangunterricht an den Schulen eine erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt und manches getan wird, um die Jugend für die wahre Kunst zu erziehen, da darf man allmählich hoffen, daß es mit der Volkskunst langsam besser wird. Vielleicht werden die Künstler einmal Ursache haben, den Lehrern in den Dorf- und Stadtschulen, den Pfarrern und Vikaren dafür zu danken, daß sie mehr für die Rettung der Kunst getan haben als ihre berufenen Vertreter selbst. Wie viel von dem, was Grell erstrebte, in die ministeriellen Bestimmungen über den Schulgesang übergegangen ist, das ist im einzelnen nicht nachzuweisen; feststehend aber ist, daß unter denen, deren Arbeiten und Erfahrungen die neue Schulgesangreform besonders in Preußen vorbereiteten, Grell einer der bedeutendsten und zielbewußtesten war. Sein Geist lebt in manchem der neuen behördlichen Erlasse fort.

Man kann sich zu Grells Ansichten über Vokal- und Instrumentalmusik stellen wie man will, in e i n e m werden wir ihm alle zustimmen, nämlich in der Forderung, daß aller Musikunterricht mit dem Gesange zu beginnen hat, daß der Gesang die beste Art der eignen Musikbetätigung durch das Volk ist und bleibt. Mit dieser Forderung haben wir den Boden gefunden, auf dem allein eine wahre Volksmusik neu entsprießen kann. „Wollte Gott, daß man wieder zur Erkenntnis käme, wo der Anfang der Kunst steckt, und daß man den Bau der Türme nicht mit der Spitze und deren blendender Vergoldung, sondern mit dem, freilich unsichtbar bleibenden, Fundamente zu beginnen hat." Wird das von Grell geforderte Fundament des Schul-, Kirchen- und Volksgesanges recht breit und tief gelegt, dann ist die Grundlage für a l l e Musik gefunden, dann wird nicht nur die Vokalmusik bis in ihre höchsten und edelsten Werke hinauf Verständnis und Pflege finden, sondern dann wird (eine von Grell nicht ausgesprochene, ja, von ihm nicht erwünschte Wirkung) auch die Instrumentalmusik als Volkskunst neuer Blüte entgegengehen. Eine rechte, tief ins Volk dringende Erziehung zum Gesange und durch den Gesang wird unser ganzes Musikwesen von Grund auf umgestalten, unser Musikvereinswesen verbessern und die Nachfrage nach guter Musik und damit auch das Angebot derselben steigern. S o muß man die Grellschen Bestrebungen verstehen. Ist er auch nicht frei von Fehlern und Schwächen, so wollen uns diese doch nicht zu groß erscheinen, wenn wir sein Wirken als Ganzes betrachten. Im einseitigen Hinwenden zu dem Alten allein kann ebensowenig das Heil zur Gesundung unserer Volksmusik gefunden werden wie in der ebenso einseitigen Bevorzugung und Förderung der neuen Instrumentalmusik. Die Losung der Gegenwart heißt vielmehr: Pflege der Alten u n d der Neuen; Gesang- u n d Instrumentalmusik, deren Verständnis vorbereitet wird durch einen Gesangunterricht, der nicht bloß singen, sondern auch hören lehrt und Verstand und Gemüt gleichmäßig anregt.

Grell hat den Weg, auf dem die Volksmusik ihrer Gesundung entgegengeht, nicht bloß erkannt und gezeigt, sondern ihn als Lehrer, Dirigent und Schriftsteller tapfer beschritten. Seine methodischen Bemerkungen und künstlerischen Erfolge beweisen, daß er ein Mann der lebendigen Praxis war. Als Lehrer vermochte er seine Schüler für dieselben kunstfreundlichen Ideen zu begeistern und zum strengen, uneigennützigen Dienst für die Kunst zu erziehen. Es klingt wie eine Ironie, wenn er selbst sagt, „daß die Kompositionsschüler nach Grells Anforderung vom Verleger nichts oder fast nichts bezahlt bekommen". Das konnte ihm aber kein Grund sein, seine Unterrichtsmethode zu ändern und zu lehren etwa, wie Wagner schrieb, denn „eine Kunstschule hat nicht die Ausnahme, die libertas poetica, sondern das Naturgesetz und die Kunstregel oder die naturgesetzliche Kunstregel zu lehren". Mag dieser Satz auch manchem anfechtbar erscheinen, so beweist er doch Grells Idealismus und Unbestechlichkeit im Dienste des von ihm als richtig Erkannten. Grells Schriften bieten eine Fülle der besten methodischen Ratschläge, die ihn als einen Meister der Lehrkunst erscheinen lassen. Möge man sie befolgen, wenn man gleich ihm sich bemüht, die Volkskultur zu heben und die Musik wieder mehr mit dem Leben des Volkes zu verbinden.



Die Bach-Büste in der Walhalla.

Wenn man auch mit Recht die großen Meister, deren erhabene Werke den herrlichen Bau unserer Tonkunst krönen und weit in die Lande hineinschauen, nach Verdienst ehren und preisen muß, so darf man doch nicht der eifrigen, klugen Zimmermeister und Werkleute vergessen, die den kräftigen Unterbau errichten, auf dem allein die höchsten Werke sicher ruhen können. Unter diesen ist Grell einer der Bedeutendsten, dessen edles Wirken in dankbarer Erinnerung bleiben muß. In e i n e m bleibt er für alle Diener der Kunst ein Vorbild, nämlich in der hohen Auffassung seines Berufes. Er wird immer vor uns stehen als der edle Künstler und Menschenfreund, dessen dringender Wunsch es war, „daß die Musik wirklich gedeihen, und ihr Ueben und Lehren dem Menschen, dem Volke, dem Lande Nutzen und Segen bringen möge".

Das Musikleben in Düsseldorf.

Hehrste Kunst in großzügiger Ausdeutung brachte der Musikverein auch in seinen letzten Konzerten. Ein deutsches Requiem von Brahms, Beethovens Eroica und die Matthäuspassion von Bach. Frau *Stronck-Kappel*, Dr. *Lauenstein*, *A. Kase*, von unbekannteren Solisten *Anna Marie Lenzberg* und Fräulein *Schulz* unterstützten die vortreffliche Gesamtleistung unter *Karl Panzner*. Ebenso bewährte sich der Knabenchor des städtischen Gymnasiums (Lehrer *Günther*), während wir uns in der Passion mit der Behandlung der Orgel durch *Meißen* nicht befreunden konnten. Sie war als Continuo zu aufdringlich. Hervorragende Darbietungen zeitigten auch insbesondere die letzten der großen Orchesterkonzerte Panzners, die bei sehr mäßigen Eintrittspreisen auch weitere Kreise der musikliebenden Bevölkerung besuchen können. In ihnen hörten wir von Neuheiten die Variationen und Fuge über ein Thema von Bach für großes Orchester von Georg Schumann (der sein gediegenes Werk selbst vorführte), Maukes Heldenklage und Regers Eine vaterländische Ouvertüre, die infolge ihrer allzu aufdringlichen Kontrapunktik und auf äußerliche Wirkung hinzielenden Schlußbildung enttäuschte und nicht als eine der wertvollsten Gaben des leider zu früh verstorbenen Tondichters angesprochen werden kann. Daneben gab es Brahms' Vierte, Beethovens A dur-, Schumanns B dur-Symphonie, eine Suite für Streichorchester und Flöte von Bach, Mendelssohns Sommernachtstraummusik, Straußens Don Juan in warmblütiger, überlegener Wiedergabe. Solistisch beteiligten

sich an den Abenden *Georg Schumann*, welcher Bachs d moll-Klavierkonzert allzu akademisch kühl spielte, *Elvira Schmuckler*, die rassige Vertreterin des Violinkonzertes von Bruch mit ihrem blühenden Violinton, *Emil Eckert*, der sich mit dem Schumann-Konzert als glänzender Techniker und feinsinniger Klavierpoet auswies, *Else Gutheim*, deren Lieder von Strauß ein bildungsfähiges Gesangstalent verrieten. Die Gesellschaft der Musikfreunde veranstaltete Kompositionsabende mit Tondichtungen von Richard Barth und Dr. Kunsemüller. Der Düsseldorfer Lehrergesangverein mit *Julius Buths* als berufenen Chormeister zeigte seine hohe Leistungsfähigkeit an Werken von Orlando di Lasso, Eccard, Beyer, Neitzel, Brahms-Hegar, Maase und Dorn und stellte als hervorragend begabtes Violintalent den jungen *Rolph Schröder* heraus. Mit dem Essener Männergesangverein zusammen konzertierte der Düsseldorfer Männerchor unter *Mathieu Neumann*. Schuberts Chöre Die Nacht, Der Gondelfahrer, Schumanns Der träumende See und Ritornell, Goldmarks Frühlingsnetz, Bruchs Fritjof hoben die prachtvollen Chordarbietungen auf ein besonders hohes künstlerisches Niveau. Auch der Dessoffsche Frauenchor aus Frankfurt a. M. erfreute durch ganz hervorragende a cappella-Leistungen. Zur Ergänzung dieser gediegenen vokalen, steuerte der Wiener *Adolf Busch* seine abgeklärte, reife Violinkunst bei. Viel Begeisterung löste ferner der Beethoven-Abend von *Eugen d'Albert* aus. Höhepunkte seiner Interpretationen bildete die Wiedergabe der c moll- (Werk 111) und f moll-Sonate (Werk 57). Leider nun zum letzten Male erschien Max Reger als ausübender Künstler. Er spielte Bach, Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier und mit *Lony Epstein* seine eigenen Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart, für zwei Klaviere übertragen, bewundernswert. Lony Epstein spendete noch Schuberts A dur-Sonate in feiner Auffassung, *Anna Marie Lenzberg* sang Lieder von Reger und neue Lieder von dessen Schüler Unger. Dann gab *Paul Knüpfer* einen Liederabend, spielten *Elvira* und *Alice Schmuckler* neben Händels D dur-, Brahmsens G dur-Violinklaviersonate ausgezeichnet, hatte *Elisabeth Boehm van Endert* auch im Konzertsaal als Liedersängerin einen großen Erfolg zu verzeichnen.

In der Oper zeigte sich der junge Kapellmeister *Karl Alwin* als berufener Dirigent anläßlich einer stimmungsvollen Erstaufführung der einaktigen Oper Rahab von Clemens v. Frankenstein, deren Schluß er geradezu hinreißend zu gestalten verstand, brachte *Fröhlich* den Barbier von Bagdad von Cornelius wieder zu voller Anerkennung, fesselte die Carmen von *Elisabeth Boehm van Endert* ebenso durch geistvolle, lebensvolle Darstellung wie durch die musikalische Durcharbeitung der Rolle, zeigte *Tanner* seinen guten Geschmack bei der Direktion der Oper Der Wildschütz von Lortzing und der Operette Die Kaiserin von Leo Fall. Das Apollotheater aber brachte ein Gastspiel von *Viktor Holländer* mit dem Berliner Residenztheater. Gegenstand der einmonatigen Vorstellungen waren die von Holländer komponierten Schwänke Die Schöne vom Strande und Loge 7, die beifällig aufgenommen wurden. **A. Eccarius-Sieber.**



Gotha. Trotz Kriegeszeit und Kriegesnot brachte der Musikverein in Gotha reges musikalisches Leben: Die Konzerte, die unter Leitung von Hofkapellmeister *Alfred Lorenz* standen, bescherten eine reiche Auswahl des Guten und Schönen. Die verstärkte *Herzogliche Hofkapelle* spielte Beethovens Fünfte und die Egmont-Ouvertüre. Außerdem wirkte sie in zwei großen Werken mit, die der Chor des Musikvereins herausbrachte: Haydns Schöpfung und Mozarts große Messe in c moll. Frau *Grumbacher* (Berlin) sang die Partien des Gabriel und der Eva, Kammersänger *Wolff* (Gotha) den Uriel und *Artur van Eweyk* (Berlin) den Raphael und Adam. Die Einzelstimmen in Mozarts c moll-Messe vertraten Frl. *Heusler* (Köln), Kammersängerin *vom Scheidt* (Jena) und die Kammersänger *Wolff* und *Stury* (Gotha). Die beiden Letztgenannten liehen ihre Stimmen auch der Aufführung der 67. und 104. Kirchenkantate Joh. Seb. Bachs. — Von Einzelkräften hörten wir *Robert Hutt* (Frankfurt), der außer der Tamino-Arie Lieder von Brahms, Hugo Wolf und Richard Strauß brachte, ferner Frau *Birgitt-Engel* (Berlin), die die Arie der Susanne und Lieder von Brahms und Richard Strauß sang. — Mit Beethovens Eroika-Variationen eröffnete *Moriz Rosenthal* einen Klavierabend, den er mit Schuberts Wanderer-Fantasie, Chopin, Couperin und Horn fortsetzte und mit eigenen Kompositionen beschloß. — *Egon Petri* brachte Bach, Beethoven (Waldstein) und Liszt. — *Adolf Busch* (Wien) spielte Beethovens Konzert für Geige in D dur und Joh. Seb. Bachs Sonate für Geige allein. — Neben Bachs Ciacona wartete Frau *Bornemann-Ferchland* (Berlin) mit einer Sonate für Violine und Klavier von *W. Rinkens* (Eisenach) auf, die unter Mitwirkung des Komponisten hier zur Uraufführung kam.

Nürnberg. Die stärkste musikalische Persönlichkeit, der Chorleiter *Karl Hirsch*, verläßt uns und geht in die Landeshauptstadt. Was er in den wenigen Jahren seiner hiesigen Wirksamkeit durch seine musterhaft energische Chor-Disziplin und die Vielseitigkeit seiner Veranstaltungen, stets mit dem Wagemut des Neuerers und unter Verzicht auf abgenutzte Einrichtungen und Gepflogenheiten, geboten hat, war das Auffrischendste, was der Stadt seit Menschengedenken zuteil geworden war, entfesselte Nacheiferung und nutzbringende Nachahmung selbst bis in die Gesangvereine hinein. An der Spitze von Massenchören ebenso wie im fast suggestiven Verhältnis zu seinem kleinen Privatchor wirkte er als gläubig verehrter Meister, wie deren Deutschland an Wille und Kraft wenig seinesgleichen hat. Die Perle seiner Leistungen in diesem Abschiedsjahre waren die schwierigen Brahmsschen a cappella-Chöre auf die Rückertschen Texte. Nürnberg, an der Temperamentsgrenze zwischen süddeutschem Frohsinn und nordländischer Zähigkeit in Kunstdingen gelegen, ohne doch eines von beiden recht sein eigen zu nennen, leicht zaghaft und aus Unsicherheit flau, braucht solch starke Führer ganz besonders, um gegen die Gefahren des Behagens im Stillstand einerseits und des gedankenlosen Haschens nach Größen und Neuheiten anderseits gerüstet zu sein. Es mag damit zusammenhängen, wenn zur machtvollen landsmännischen Erscheinung *Max Regers* in der letzten Zeit sich ein lebhaftes Verhältnis des weiteren Konzertpublikums anbahnte. Er hatte noch einmal Frau Erler-Schnaudt zu seinen Liedern begleitet und Bach gespielt; wenige Wochen später legte der Lehrergesangverein einen Kranz auf seinen Sarg — der einzige Gruß aus der Welt der Konzertsäle, an die er soviel — zuviel — seiner Künstlerkraft verschenkt hatte. Der Abschied von Hirsch und Reger bleibt die Signatur unseres letzten Musikjahres. Der Chronist meldet noch: Der Philharmonische Verein hatte mit einem braven Programme aus der Schumann-Nachfolge, dirigiert vom Musikschuldirektor Rorig, keinen glücklichen Tag; aus der sehr ordentlichen Jahreszeiten-Aufführung des Lehrergesangvereins unter A. Scharrer haftet die Erinnerung an die Soli der prächtigen Frau Eva Bruhn, ein Bach-Kantatenabend des klassischen Chorgesangvereins unter H. Dorner litt wieder unter der Benützung mittelmäßiger Bearbeitungen. E. d'Albert zeugte in seinem Beethovenabend nur in Einzelheiten von seiner alten Größe. Teresa Carreño dagegen zwang durch ihre untadelige Sachlichkeit, ihr Temperament weise steigernd, im Beethovenschen Es dur-Konzert zu freudigster Bewunderung. Sie stand dem vom Geiger- zum Dirigenten-Pult übergegangenen *Wolfg. Bülau* Pate, der hinter den Anfängerschwächen unleugbar bedeutende und selbständige Fähigkeiten offenbarte. In den Privatmusikvereinskonzerten bereitete die Frankfurter Kammermusikvereinigung mit Schuberts Oktett eitel Wonne. Aus der Oper verdient die Tätigkeit R. Hegers, der sich mit großem künstlerischem Erfolge der älteren Oper zuwandte und sehr gute Aufführungen des Oberon und Einakter von Gluck und Mozart herausbrachte, rühmendste Erwähnung; mit Straußens Alpen-Symphonie und Schillings' Mona Lisa befriedigte er das Verlangen der Saison. Einen respektablen Abschluß fand die Spielzeit in einer Wohltätigkeitsaufführung des Figaro, zu der sich unter Führung Bruno Walters für alle Solo-Partien anerkannte Träger der Rollen unter Verzicht auf Honorar zusammenfanden, darunter John Forsell und die meisterhafte Margarete Siems als Graf und Gräfin.

Dr. Hans Deinhardt.

Sondershausen. Ein Zufall gab unserer Stadt das schmerzliche Vorrecht, die wohl allererste musikalische Gedächtnisfeier für den so plötzlich dahingeschiedenen Komponisten *Max Reger* halten zu dürfen. Am zweiten Abend nach seinem Tode fand hier ein Konzert statt, das mit dem Vortrag der Sonate in c moll, op. 139, für Violine und Klavier von Max Reger begann. Die beiden Ausführenden, Prof. *Corbach* und Pianist *Franz Ludwig*, standen in persönlicher Beziehung zu Reger. Corbach, der als Leiter der Sondershäuser Hofkapelle stets mit Vorliebe in unseren Lohkonzerten und Kammermusikaufführungen Reger-Kultus getrieben, hat nur vor wenigen Wochen mit dem Komponisten dieselbe Sonate in einem Konzerte in Nordhausen gespielt. Ludwig war Regers Kompositionsschüler, und so wurde das Werk des Dahingegangenen, das eines seiner letzterschienenen ist, im Geiste echter Ueberlieferung ausgeführt. Es ist von der gleichen schweren, düsteren Stimmung erfüllt, die uns aus fast allen letzten Kompositionen Regers wie Todesahnung entgegenweht. Die Vorliebe, den Aufschwung einer Periode nur zu bald abzuschwächen und im Ritenuto verhallen zu lassen, tritt im ersten Satze, der einen Kampf zwischen stürmischer Erregung und trübem Grübeln darstellt, besonders häufig zutage.

Reichliche Chromatik läßt einen klaren harmonischen und melodischen Eindruck weder in diesem Allegro con passione noch im folgenden „Largo" recht aufkommen. Erst die beiden letzten Sätze geben dem Formgefühl des Hörers mehr Befriedigung. Das „Vivace" hält mit dem trippelnden und schleichenden Geisterschritt den gewohnten Scherzocharakter ein und das „Andantino con Variazioni" stellt mit seinem Kombinationenreichtum die bevorzugte Form Regerschen Schaffens dar. Das Thema weckt durch entfernten Anklang an das aus dem Finale der zweiten Klaviersonate in A dur von Fr. Schubert einen vertrauten Eindruck, der freilich unter dem unruhigen Modulieren bald schwindet. Sehr eigentümlich wirkt die vierte Variation in D dur, gleichsam wie eine Vision mit dem beharrlichen geisterhaften Flageolettruf auf der Quinte. Er ruft die winkende Gestalt des dem Tondichter so nahen Todes unwillkürlich vor die Seele. Nach acht „Abwechselungen" kehrt das Thema notengetreu in der Geige zum Schlusse wieder und das Werk endet verlöschend und in der Tiefe langsam versinkend. Menschenlos!

Der Vortrag eines selbstverfaßten poetischen Nachrufs durch einen Musikfreund vertiefte den Eindruck der Erinnerungsfeier.

Marie Boltz.



KUNST UND KÜNSTLER

— *Max Marschalk* in Berlin hat eine Oper *„Der Abenteurer"* vollendet.

— *Friedrich E. Koch* vollendete eine Kammerkantate für die Weihnachtszeit *„Die Weissagung des Jesaias"* für Chor, Orgel, Solo-Sopran, Streichorchester und einige Bläser, sowie eine Suite für Orchester „Skizzen aus dem Thüringerland".

— *Wilh. Mauke* hat die Oper „König Laurins Rosengarten" (Dichtung von E. Kapff-Göppingen) vollendet.

— *Bernhard Sekles* läßt demnächst bei F. E. C. Leuckart in Leipzig ein großes symphonisches Orchesterwerk „Die Temperamente" erscheinen, welches im November ds. Js. seine Uraufführung in den Gürzenichkonzerten in Köln erleben wird. — Im gleichen Verlage erscheint auch *Georg Schumanns* neuestes Orchesterwerk „Im Ringen um das Ideal".

— In einem Prüfungskonzerte des *Heydrich-Konservatoriums* in *Halle* kam ein Klavier-Trio in c moll von *Bruno Heydrich* zur erfolgreichen Wiederaufführung. Die Kritik rühmt die Arbeit als erfindungs- und gestaltungsreich.

— *Sophie Menter* wurde am 29. Juli 70 Jahre alt. Die ausgezeichnete Künstlerin lebt auf ihrem Landsitz Itter in Tirol.

— *Eberhard Schwickerat* in München feierte seinen sechzigsten Geburtstag.

— Der als Komponist bekannte 74jährige Pater *Theresius Mayrhofer* beging sein goldenes Priesterjubiläum.

— Der bisherige Organist der Stadtmissionskirche in Berlin, *Fritz Schink*, ein Schüler Irrgangs, ist zum Organisten und Chordirigenten an der Heilig-Kreuzkirche berufen worden.

— Prof. *Philipp Rüfer* in Berlin ist zum Mitgliede des Senats, Sektion für Musik, für die Zeit vom 1. Oktober 1916 bis Ende September 1917 weiterberufen worden.

— *Ernst von Dohnányi* ist als Lehrer an die Königl. Ungarische Musikakademie in Budapest berufen worden.

— Der Musikpädagoge und Komponist *Karl Kotana*, Organist an der Stadtpfarrkirche zu Mariahilf in der Au, ist zum Chordirektor daselbst ernannt worden.

— Frau Prof. *Rappoldi-Kahrer* wurde zum Mitglied des Direktionsrats des Königl. Konservatoriums für Musik und Theater in Dresden ernannt.

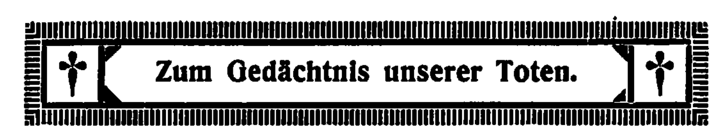
— Nach ihrer Konzertreise durch Amerika kehrt die Kammersängerin *Frida Hempel* demnächst nach Berlin zurück, um für ihre Stiftung für Kriegsbeschädigte in deutschen Städten Wohltätigkeitskonzerte zu veranstalten.

— Der Großherzog von Baden hat die mit Ende der Spielzeit aus dem Verband des Karlsruher Hoftheaters ausscheidenden Mitglieder, Hofopernsänger *Hans Siewert* zum Kammersänger und die Hofopernsängerin *Gisella Obardy-Tercs* sowie das frühere Mitglied des Hoftheaters, Frau Kammersänger *Gisela Staudigl* Witwe, zu Kammersängerinnen ernannt.

— Kammersängerin *Erna Denera* in *Schwerin* wurde vom Großherzog von Mecklenburg mit dem Hausorden I. Klasse in Gold für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet.

— Bei dem Wettbewerb um den Ibach-Preis wurde der von Rudolf Ibach Sohn dem Sternschen Konservatorium alljährlich gestiftete Flügel *Claudio Arrau* zuerkannt.





Zum Gedächtnis unserer Toten.

— In Budapest verstarb der Begründer und langjährige Leiter des Ofener Konservatoriums *Rudolf Schweida* im Alter von 84 Jahren. Besonders als Orgelvirtuose und Tonsetzer hatte der Verstorbene einen guten Ruf.

— Musikdirektor *Alex Hubert* aus Köln, der seit vielen Jahren in *Dortmund* erfolgreich tätig war, ist im Alter von 54 Jahren gestorben.

— *Martin Francke*, früher Kgl. Musikdirektor im Gardepionierbataillon, ist in Berlin im 88. Lebensjahre gestorben.

— In Stuttgart starb im Alter von 68 Jahren der Bildhauer *Georg Rheineck*, dem wir u. a. die wohlgelungene Büste Karl Reineckes im Leipziger Gewandhause verdanken.

— *Hermann Gehrmann*, Lehrer am Königl. Konservatorium in Kassel, ist im Alter von 54 Jahren gestorben. Gehrmann war 1901—1911 Musikreferent der Frankfurter Zeitung.

— Der deutsch-russische Komponist und Dirigent *Florian Theißig* ist in einem russischen Zivilgefangenenlager im Gouvernement Pensa im Alter von 60 Jahren gestorben. Er war früher in Leipzig tätig, später in Narwa und hat Opern, Oratorien und Orchesterwerke komponiert.

— Nach dem Jahrbuche der Musikbibliothek Peters in Leipzig für 1915/16 haben insgesamt etwa 89 Musiker bis jetzt in Deutschland und Oesterreich-Ungarn den Heldentod gefunden, und zwar: 13 Kapellmeister, 7 Komponisten, 9 Musikdirektoren und Chormeister, 13 Opern- und Konzertsänger, 16 Mitglieder größerer Orchester, 4 Professoren und Pianisten an Konservatorien, 7 Tonkünstler verschiedener Betätigung, 5 Militärmusikmeister, 3 Instrumentenfabrikanten und 10 Musikschriftsteller. Außerdem haben 15 Militärmusiker seit Beginn des Krieges den Heldentod gefunden.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— *Reger-Feier in Heidelberg.* In Heidelberg erfuhren am 16. Juli unter *Philipp Wolfrums* Leitung die beiden Chorwerke *Max Regers:* „Der Einsiedler" und „Requiem" ihre Uraufführung. Die Arbeiten gehören zum Allerbedeutendsten, was der große Meister geschaffen hat, insbesondere erwies sich das Requiem als eine Schöpfung, die an Größe und Tiefe, an abgeklärter Reinheit und erschütternder Gewalt des Ausdruckes in der Musik der Gegenwart nicht viel Ebenbürtiges neben sich hat. Nur Chorvereine von Rang können sich an die Bewältigung der beiden Kompositionen wagen. Ihnen aber ist damit eine Aufgabe gestellt, wie sie verlockender kaum zu denken ist. Ein steter Wechsel machtvoll sich äußernder Stimmungen durchflutet diese herrlichen Tonwerke, und man wird nicht müde, die innere Gewalt dieser Musik immer wieder zu bewundern. Hier wird auch der im Meister noch nicht heimisch gewordene Musikfreund schwerlich etwas entdecken können, was sich nicht mit der Wirkung einer ursprünglichen Tonsprache äußerte. Von zwingender Gewalt ist die wundersam abgetönte Harmonik, die orchestrale Umwandlung zeigt da, wo der gesteigerte Ausdruck es ersheischt, eine kaum zu übertreffende Bildhaftigkeit des Ausdruckes; aber alles das ist auf das knappste Maß zugeschnitten, so daß der Sinn von der Hauptsache, den inneren Vorgängen, nicht abgelenkt wird. Ist in beiden Werken auch gar nichts von grüblerischem Wesen zu bemerken, so muß doch auch betont werden, daß Reger von seiner Eigenart nicht ein Jota geopfert hat. Ueberall ist er der alte geblieben, aber alles Problematische ist geschwunden. Bei aller ihrer Größe geben beide Werke dem Hörer keine Rätsel auf. Nicht ganz die Höhe des „Requiems" scheint mir der „Einsiedler" zu erreichen, obgleich uns auch hier eine wunderbare Fülle von Eindrücken fesselt und nicht wieder losläßt. Das mag unter den besonderen Umständen, unter denen die Feier stattfand, liegen. Im Requiem fühlt der Hörer mit Erschütteruug, wie die Last des Krieges auf dem Meister lag, wie ihn heilge Glut durchbebte, die Größe des seinem Volke auferlegten Opfers durch seine Kunst darzustellen und mit dieser Darstellung die hohe Pflicht zu verkünden, die die nicht Kämpfenden zu erfüllen haben: allezeit der treuen Toten zu gedenken und ihrer Hingabe an das Vaterland sich würdig zu erweisen. — Was jenseits der Grenzen während des Krieges an Musikwerken erschienen ist, wissen wir noch nicht, für das deutsche Kunstgebiet aber läßt sich ohne weiteres sagen, daß auf ihm während des Krieges Bedeutungsvolleres nicht an den Tag getreten ist. Regers ganzes Herz war hier bei der Arbeit. So hat er keine bloße Gelegenheitsarbeit geschaffen; aus dem zeitlich bedingten ist ihm das Werk in die Sphäre des allgemein Menschlichen hineingewachsen, ohne daß es aber auch nur in einem Zuge etwas anderes wäre wie Ausdruck echten und tiefen deutschen Kunstwillens. Die Heidelberger Feier gliederte sich in zwei Aufführungen, deren erste *Eva Katharina Lissmanns* unvergleichlichen Ge-

sang Regerscher Lieder, *Wolfrums* bedeutendes Klavierspiel (aus Werken des jungen Brahms) und einen einleitenden Reger-Choral durch Wolfrums Assistenten, *Karl Salomon*, bot, während das Nachmittagskonzert in der Peterskirche uns neben den genannten Chören Regers das herrliche Requiem Mozarts brachte, das ganz zu genießen mich freilich der angewiesene Platz hinderte. Als Solisten waren außer den bereits genannten noch tätig Frau *Cahnbley-Hinken* und die Herren *A. Kohlmann* und Dr. *Ligniez*. Reger hätte an der Wiedergabe seiner Werke Freude gehabt! *W. Nagel.*

— Im philharmonischen Konzert in *Hamburg* kam eine Trauermusik „Auf den Tod der gefallenen Helden“ für großes Orchester von *Emil Krause*, op. 124 (Manuskript), unter S. v. Hauseggers Leitung zur wohlgelungenen Uraufführung.

— *Chelius'* Oper „Die vernarrte Prinzeß“ ist, wie zur Richtigstellung einer früheren Mitteilung bemerkt sei, bereits am 2. März 1913 im Braunschweiger Hoftheater gegeben worden.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Der Artikel *„Die letzten Stunden mit Max Reger“* von meinem Kollegen Gerhard Dorschfeldt (Heft 18) verlangt insofern eine Richtigstellung, als zu den letzten Kompositionsschülern Max Regers am Leipziger Königl. Konservatorium wohl auch seine ältesten Schüler, Herr Stadler und meine Wenigkeit, zu nennen gewesen wären, die Herr Dorschfeldt, trotz seines Wissens, ungenannt ließ. — Die letzten Korrekturen und Noten, die Max Reger geschrieben hatte, befinden sich in der Arbeit unseres Kollegen Herrn Stadlers und nicht in der Dorschfeldts, wie er in seinem Artikel seine Arbeit als die letzte bezeichnete. Da ich seinerzeit im Namen der letzten Schüler Regers am Königl. Konservatorium Frau Generalmusikdirektor Dr. Reger die Kranzspende überreichte, was Herr Dorschfeldt (auf der Schleife ebenfalls genannt) wußte, möchte ich, um allen gerecht zu werden, nicht unbemerkt lassen, wer mir damals (zur Kranzspende) als letzte Schüler, vom Bureau des Konservatoriums, genannt wurde: Frl. Liebmann, die Herren Anys, Dorschfeldt, Fork, Hempel, Jost, Kopf, Schmidt-Marlissa und Stadler, also nicht 4! Alle die wären zu nennen gewesen, ob sie nun wenige Stunden oder Jahre bei Reger studierten — sie waren seine letzten Schüler — die Schleife trug ihre Namen. — Im Auftrag aller, die im Artikel unseres Kollegen Dorschfeldt unverständlicherweise ungenannt blieben und sich natürlich verletzt fühlten.

Leipzig, 11. Juli 1916. *Othmar Kopf (Graz).*

(Hoffentlich erleidet die Liste der „letzten“ Schüler Regers nun keine Aenderung mehr! Die Schriftleitung.)

— Bei den diesjährigen Prüfungen am *Königl. Konservatorium für Musik in Stuttgart* zur Erlangung eines Befähigungszeugnisses als Musiklehrer, welche zum erstenmal unter Mitwirkung des vom Königl. Ministerium des Kirchen- und Schulwesens bestellten Regierungskommissar Regierungsrat Knöll stattfanden, ist den nachgenannten Schülerinnen das Diplom zuerkannt worden: im Hauptfach *Klavier:* Hanny Hofacker, Julie Jaeck, Elisabeth Neidert, Helene Süskind, Herta Weitbrecht aus Stuttgart, Brunhilde Sautter aus Kornwestheim, Sophie Späth aus Friedrichshafen; im Hauptfach *Violine:* Margarete Holland aus Stuttgart, Irma Kayser aus Obertürkheim; im Hauptfach *Sologesang:* Marie Schmitt aus Achern.

— Die *Singakademie zu Berlin* hat anläßlich ihres 125-jährigen Bestehens den Beschluß gefaßt, eine Stiftung zu begründen, aus deren Einnahmen wirtschaftlich schwächere Vereine Beiträge zur Aufführung großer gemischter Chorwerke erhalten sollen.

— Der *Kreuzchor* in *Dresden* blickt auf ein 700jähriges Bestehen zurück. Die Dresdener Kreuzschule, zu deren Zöglingen u. a. Theodor Körner, Richard Wagner, Karl Gutzkow, Heinrich v. Treitschke gehörten, war ursprünglich eine zur Ausbildung von Kirchensängern und Ministranten bestimmte Anstalt, die später zur lateinischen Stadtschule umgewandelt wurde.

— Die *Königl. Akademie der Tonkunst in München* versendet ihren 42. Jahresbericht mit den üblichen Schulnachrichten, verzeichnet die Namen der fürs Vaterland Gefallenen und zählt die den Mitgliedern des Lehrerkollegiums verliehenen Auszeichnungen auf.

— Der Bericht der *Städt. Musikschule Aschaffenburg* für 1915/16 enthält u. a. einen Aufsatz von *H. Kundigraber* „Persönliche Erinnerungen an Max Reger“.

— Den Mitgliedern des *Weimarer Hoftheaters* wird ihre volle Gage wieder ausbezahlt werden. Der Erlaß des Herzogs hat rückwirkende Kraft bis zum 1. September v. Js.

— Das in zwanzigjähriger Wirksamkeit im Leipziger Musikleben zu hoher Bedeutung gelangte *Winderstein-Orchester* hat im vergangenen Winter seine Konzerttätigkeit einstellen müssen. Es ist eine Hilfsaktion im Gange, die dem Orchester für die nächste Zeit bis zum Eintritt normaler Verhältnisse eine finanzielle Unterstützung sichern will. Von einer öffentlichen Sammlung ist angesichts der Zeitlage und auf behördlichen Wunsch abgesehen worden. Eine höchst merkwürdige Sache! Die Stadt Leipzig hat jede Unterstützung abgelehnt, und öffentlich soll nicht gesammelt werden! Für die, welche den Bedrängten helfen wollen, sei bemerkt, daß Rechtsanwalt Dr. *Freiesleben*, Leipzig, Markgrafenstraße 4, auf schriftliche Anfragen nähere Mitteilungen machen wird.

— Einen musikgeschichtlichen Fund hat *Albert Thierfelder* in Rostock gemacht, einen Druck vom Jahre 1619, der eine kunstvolle sechsstimmige Choralkomposition enthält. Als Komponist wird ein Martin Gramelow genannt, der vielleicht aus Oderberg stammt. Thierfelder will die Komposition gelegentlich veröffentlichen.

— Eine *Requiem-Musik* zur Eröffnung des *Königsberger Krematoriums* sucht der Ostpreußische Verein für Feuerbestattung durch offenen Wettbewerb zu erlangen. Sie soll als Chor für größere Trauerversammlungen sowie als Gemeindegesang für schlichtere Feiern dienen und dem bisherigen Mangel geeigneter Gesänge bei der Trauerfeierlichkeit vor der eigentlichen Einäscherung abhelfen. Die dichterische Grundlage stammt von dem kürzlich verstorbenen *W. Kurtzahn.*

— Das *Deutsche Volksliederarchiv zu Freiburg i. Br.* sucht die *Soldatenlieder* des jetzigen Krieges nach Möglichkeit zu sammeln, um die Rolle, die das Soldatenlied an der Front spielt, festzustellen. Es hat nach der „Fr. Ztg.“ bisher eine große Reihe von Einsendungen aus dem Felde erhalten und sucht sie noch zu steigern, indem es einen ausführlichen Fragebogen verbreitet, der kostenlos durch das Volksliederarchiv zu Freiburg i. Br. zu beziehen ist.

— Vor 100 Jahren, am 9. August 1816, starb in seiner Vaterstadt Leipzig *Johann August Apel.* 1771 als Sohn des Bürgermeisters Apel geboren, war er ein genialer Forscher auf dem Gebiete der Theorie der poetischen Formen, vornehmlich der Rhythmik und Metrik. Er studierte in Leipzig und Wittenberg die Rechte, widmete aber auch der Musik eine große Aufmerksamkeit. 1795 promovierte er als Dr. jur., später wurde er in seiner Vaterstadt Ratsherr. In der antiken Metrik bereitete er eine neue Epoche vor; lesenswerte Abhandlungen teils musikalischen, teils metrischen Inhalts veröffentlichte er in der Leipziger Allgemeinen Musik-Zeitung. *H. M.*

— Mit dem Sitze in *Basel* hat sich am 30. Januar 1916 eine *„Neue Schweizerische Musikgesellschaft“* gegründet, die die Ziele der leider durch den Krieg vernichteten I. M.-G. „unter Benützung der besonderen Verhältnisse ihres Wirkungskreises“ verfolgt und deshalb bemüht sein wird, den Verkehr mit den noch bestehenden Landessektionen der ehemaligen I. M.-G. aufrecht zu erhalten.

* * *

Zu unseren Bildern. *Wilhelm Rust*, geb. 15. August 1822 in Dessau, machte sich als Thomaskantor in Leipzig (seit 1880) und durch seine gewissenhafte und fleißige Arbeit an der großen Ausgabe von Bach-Werken hoch verdient. Rust starb am 2. Mai 1892 in Leipzig.

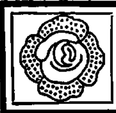
Heinrich Germer wurde in Sommersdorf am 30. Dez. 1837 geboren. In der Berliner Akademie gebildet, wuchs er zu einem vortrefflichen Pädagogen heran. Seine „akademischen“ Ausgaben bekannter Klavierwerke sind weit verbreitet. Germer starb am 4. Januar 1913 in Dresden.

Theodore Thomas erwarb sich um die Entwickelung der Musik in Nordamerika große Verdienste. Am 11. Oktober 1835 zu Esens in Ostfriesland geboren, trat er, in der Hauptsache Autodidakt, 1869 als Orchesterleiter in der Steinway-Hall in New York vor die Oeffentlichkeit. Das Thomas-Orchester hat sich einen bedeutenden Namen gemacht. Thomas leitete während seines Lebens, das mehrfach beschrieben wurde, verschiedene Orchesterkörper. Er starb am 4. Januar 1905 in Chicago.

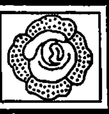
Joh. Seb. Bachs Büste ist, wie aus München gemeldet wird, in der *Walhalla* bei Regensburg (endlich!) aufgestellt worden.

* * *

Zur Aesthetik der Musik. Das Wesen der Musik und ihre Beziehungen zum gesamten Geistesleben. Von Dr. *A. Schüz.* Zweite Auflage. Groß Oktav. 352 Seiten. Preis nur 4 M. Der *Kunstwart* urteilt in seinem neuesten zweiten Juliheft 1916 über dieses bedeutsame Werk u. a. wie folgt: ... Ein Buch, das an liebenswürdiger Begeisterung für die Musik nicht leicht übertroffen werden wird, das wohl alle Seiten ihrer lebendigen kulturellen Bedeutung und zahllose einzelne Fachfragen höchst allgemeinverständlich darlegt und dabei in schlichter Weise viele gute Gedanken vorbringt.... Das Buch bringt viel Inhaltliches, was Musikfreunde nahe angeht, in gefälliger Form und darf angesichts der großen musikalischen Laienwelt ruhig seinen Platz beanspruchen.



Roman-Beilage der Neuen Musik-Zeitung



Schicksal.

Roman von LIZZIE LANDAU.

(Fortsetzung.)



Küsse mich nicht, sonst habe ich nicht das richtige Gefühl. Ich glaube nicht, daß ich dich genug liebe, um auf meine Hoffnungen verzichten zu können." Leiser fügte sie hinzu: „Ich fürchte, ich liebe nur deine Küsse."

Meinhold riß sie an sich ..... Eine Viertelstunde später flüsterte er: „Versprich mir, bald zu heiraten. Wenn du ‚Nein' sagst, verschließe ich dir wieder den Mund."

„Ja," hauchte Gerda mit einem erschöpften Lächeln .....

Achtzehntes Kapitel.

Gerda saß bei ihrer Freundin, der Pianistin, die ein Konzert in Berlin gegeben hatte — dieses Wiedersehen bedeutete eine zeitweilige Befreiung für sie — Gerda war müde. Meinholds glühende Liebesbeweise und die vielen Besorgungen, die sie zu ihrer bevorstehenden Hochzeit machen mußte, strengten sie an: „Ich komme nicht zu mir," klagte sie.

„Es geht uns allen so, Gerda," lächelte Edith Anders, „das löst sich in der Ehe alles von selbst, man findet den richtigen Weg schon wieder."

„Mir ist aber, als ob ich in dieser Glut ersticken müßte."

„Das geht ja nie so weiter, die Glut verwandelt sich hernach in die wahre Liebe und wir sind dann um so glücklicher."

„Mir ist aber, als hätte ich mich selbst verloren, und das ist eine schreckliche Empfindung."

„Du findest dich besser und reicher wieder, Gerda — in einem anderen Menschen aufzugehen ist Gewinn, verlaß dich darauf!"

Gerda schwieg und sah ihre bewunderte Freundin zweifelnd an, — die war eine große Künstlerin und doch ein liebendes Weib, wie kam das nur? Edith erriet ihre Gedanken, sagte aber nichts.

Nach einer Weile meinte Gerda: „Ich beneide dich!" Seit sie verlobt war, hatte ihr die Freundin das schwesterliche Du angeboten. „Du bist so ausgeglichen."

„Ich bin ja auch alt genug dazu," lächelte diese, „aber du solltest dir wirklich keine Sorgen machen, mein Liebling, jede Frau muß ihr Leben für die Ehe neu einstellen, das ist eben nicht anders."

„Ich fürchte aber, daß ich die Musik eben mehr liebe als Walter und daß ich nicht auf meine Kunst verzichten kann."

„Kind, das glaubst du selbst nicht, sonst hättest du dich nicht verlobt — warum solltest du übrigens auf deine Kunst verzichten? Pflege sie ruhig weiter, es wäre geradezu töricht, dein Studium nicht mehr zu verwerten, du wirst manche Stunde finden, die du genußreich mit deiner geliebten Musik ausfüllen kannst."

„Das Gefühl ist aber ein ganz anderes, wenn es kein Muß bedeutet, ich meine, wenn die Kunst nicht gleichzeitig Erwerb ist."

„Das verstehe ich nicht — freue dich doch, daß du dich als Virtuosin nicht abzuquälen brauchst! Du ahnst nicht, wie schwer ich es gehabt habe, trotzdem ich bereits als zwölfjähriges Kind das Podium betrat."

„Du hast mir aber nie davon abgeredet, diesen Beruf zu wählen."

„Gewiß nicht, weil ich es für deine Veranlagung und deinen Charakter für richtig hielt. Nun hast du aber den natürlichsten Beruf gefunden, und da du in guten Verhältnissen lebst, kannst du deine künstlerischen Neigungen mit in die Ehe hineinnehmen. Du solltest dich über dein Schicksal freuen!"

Gerda senkte den Kopf und erwiderte nichts. Ihre Freundin öffnete den Flügel und intonierte eine Sonate von Beethoven, für Gerdas Gemüt war es die beste Arznei, das wußte sie, und sie legte ihre große Kunst in ihre Freundschaft und spielte, wie sie allein spielen konnte, bis Gerda ihr Gleichgewicht wieder erlangt hatte.

„Wenn ich ihr nur immer die Schatten von der Seele spielen könnte," dachte die gütige Frau, als das Mädchen gegangen war, und auch sie seufzte, wie Anna Lessing geseufzt hatte ...

„Sie müssen Ihrer Braut äußerst zart und liebevoll entgegenkommen," sagte Edith Anders zwei Tage später nach dem Frühstück bei Lessings zu Meinhold, der sie augenscheinlich in eine Ecke gezogen hatte, um über Gerda zu sprechen.

„Gerda ist ein Schatz, nur muß er richtig gehoben werden."

„Ich fürchte, daß es das Leben einer Frau sehr erschwert, ausgeprägte Neigungen zu haben, die Anwesenden immer ausgenommen," verbesserte sich Meinhold errötend, als er Ediths feines Lächeln gewahrte.

„Meine weiblichen Eigenschaften sind allerdings nie durch meinen Beruf beeinträchtigt worden, ich nehme an, daß Sie auf Gerdas musikalische Begabung anspielen."

„Bei Ihnen ist es Broterwerb, gnädigste Frau, bei Gerda Laune."

„Sagen wir Herzensbedürfnis, Herr Meinhold."

„Eine glückliche Braut soll keine anderen Herzensbedürfnisse mehr haben, als ihren Verlobten."

„Haben Sie denn auch am Tage Ihrer Verlobung alle Ihre Passionen aufgegeben?" erkundigte sich Edith, wieder mit demselben feinen Lächeln, das ihn so unsicher machte.

„Gewiß nicht," stotterte er, „aber ich werde sie vollkommen mit meiner Ehe in Einklang zu bringen wissen."

„Auch Gerda wird das tun, lieber Freund; beruhigen Sie sich nur. Wenn ich Ihnen vorhin äußerste Schonung und Rücksicht ihr gegenüber anempfahl, so war es nur in Anbetracht ihrer großen Jugend! Pflanzen gedeihen auch schöner, wenn sie von selber aufblühen, als wenn sie die Notreife erhalten — Gerda braucht viel Sonnenschein für ihre Entwicklung."

„Sie wissen ja gar nicht, wie ich sie liebe," sagte Meinhold leise, „das ist es ja gerade, ich bin auf alles eifersüchtig, was Gerda außer unserer Liebe interessiert. Ich gönne Ihnen z. B. auch nicht Gerdas Freundschaft."

„Nun hören Sie aber auf," rief Edith lachend, „Sie sollten sich schämen! Gerda, — hol mal deinen Bräutigam, jetzt habe ich ihn kennen gelernt."

Gerda kam und schmiegte sich an die Künstlerin, die sich ihr lächelnd entwand und schelmisch sagte: „Dein Walter ist eifersüchtig."

„Kommst du zu unserer Hochzeit?" fragte Gerda als Antwort.

„Wenn ich es irgendwie einrichten kann — —". Edith mußte sich bald empfehlen.

„Du hast eine ungewöhnlich vernünftige Freundin," war Meinholds Urteil über Edith, „und gar nicht so eingebildet und unausstehlich wie die meisten großen Künstlerinnen."

Gerda schwieg — was sollte sie darauf auch antworten....

Die Tage vergingen, die Hochzeit rückte immer näher, so viel gab es zu tun.

„Mariechen darf nicht so rasch heiraten," lachte Anna, „sonst gehe ich an den Vorbereitungen zugrunde ..."

Dabei war sie im stillen glücklich über die Muttersorgen, die ihr, der Kinderlosen, gleichsam in den Schoß gefallen waren.

Sie mieteten sich vorläufig eine nette Etage in der Händelstraße, abseits vom Trubel, im Grünen. Meinhold wollte unmittelbar nach der Hochzeitsreise sich im Grunewald oder Dahlem ankaufen und eine geschmackvolle Villa bauen. Am eigenen Heim wollte er wieder ein Zeugnis seines Genies ablegen.

„Wir suchen uns alles mit Liebe zusammen, wie die Vögel ihr Nest bauen," sagte er zu seiner Braut.

Meinhold bestimmte alles, nahm im voraus an, daß Gerda mit allem einverstanden sein würde. Er hatte für die Flitterwochen eine Weltreise in Aussicht genommen, die mindestens acht Monate, aller Wahrscheinlichkeit nach noch länger dauern würde. „Ich bezwecke mit dieser Reise Gerdas Erziehung zu vervollständigen; ich muß sie sehr lange für mich alleine haben. Sie wird schon ihre künstlerischen Eigenheiten verlieren, wenn sie nur unter meinem Einfluß ist und nicht von allen möglichen Freunden und anderen fremden Elementen den Kopf verdreht bekommt. Eine verständig ausgeführte Hochzeitsreise ist eine weit bessere Schulung als das vornehmste Pensionat."

„Versprich mir aber, sie nach Hause zu bringen, sobald sie Mutterfreuden entgegensieht," unterbrach Anna diese pädagogischen Ausführungen.

„Ich will schon gut für sie sorgen, beste Schwiegertante."

Gerda wußte davon natürlich nichts; wenngleich Meinhold alles bestimmte und sie sich willenlos seinen Anordnungen fügte, spielte er ihr gegenüber keineswegs den Erzieher, sondern war vielmehr von der ersten Stunde an der leidenschaftlichste Bräutigam.

Das war es gerade — seine Glut erschöpfte sie. — Die endlosen Anproben — sie brauchte für die Reise und die vielen fremden Länder die verschiedenartigste Kleidung — waren ihr an und für sich unangenehm, aber jetzt empfand sie dieselben fast wie ein Ausruhen nach seinen heftigen Liebesausbrüchen.

Wenn sie des Abends müde und wirr in ihrem stillen, kühlen Stübchen zu sich kam, fragte sie sich oft, ob bei

Meinholds Verhalten überhaupt eine Steigerung möglich wäre. Was sollte dann noch kommen, in jener ernsten Stunde, in der sie sich ganz angehören würden? Ihr war, als habe er das Schönste vorweggenommen — was blieb übrig, wenn der Rausch verflogen war, wenn sie sich an den Reiz gewöhnt hatte, den seine Anwesenheit auf sie ausübte? Immer mußte sie an die kommende Hochzeit denken, an die schweren Pflichten, die sie an jenem Tage übernehmen sollte. Von da ab würde ihr Leben in einen bestimmten Kreis geschlossen werden, eingeschnürt wie in einen festen Ring. Da gab es kein Heraus mehr, alles war genau abgezirkelt, klar und scharf! Ueber ihrem bisherigen Dasein hatte zwar eine Schwere gelegen, ihr war aber, als hätte sie in einer nebligen Gegend an einem weiten, uferlosen See gesessen, über welchem die Wolkenschleier brauten. Ein grauer Flor lag auf allem, fein, aber dicht, und als sie so in den Nebel hineinschaute, war ihr, als müßten die Schleier reißen und die Sonne mit einem Male durchdringen — so schien ihr die Vergangenheit, äußerlich trübe, doch erfüllt von heimlichen Wünschen und Erwartungen, und nun waren die Dunstwolken urplötzlich verronnen und der helle Tag lag vor ihr, nüchtern und sonnenlos: das war die Gegenwart.

Gerda schauderte in ihrem schmalen, zierlichen Mädchenbett und zog die Decke fester um sich. O, lieber gar nicht denken, nur Ruhe, Ruhe wollte sie — sie starrte ins Dunkel, bis ihre Augen brannten und sie die Lider schließen mußte. Aber der Schlaf wollte nicht kommen, alles an ihr war wach und das leidige Herzklopfen wieder da. Die Stille der Nacht umgab sie wie ein weiter, schwarzer Mantel, dessen Falten sich um ihre feinen Glieder legten, drückend, beklemmend . . Mit einem Aufschrei sprang Gerda aus ihrem Bett und drehte das elektrische Licht an, was war denn —? Hatte sie geschlafen? Mattblau und friedlich lag ihr Stübchen da, im Glanz der hübschen Ampel, deren Licht durch einen zarten, blauen Schirm durchschimmerte, von der weißen Wand blickte Beethovens Bildnis auf sie herab, über dem zierlichen Schreibtisch hing eine anmutige japanische Meerlandschaft in hellen Tönen gehalten — alles so rein und still.

Aufstöhnend zog sie ihren Morgenrock an und ließ sich auf einen Korbsessel nieder — sie nahm ihren schmerzenden Kopf zwischen die Hände und dachte, dachte: Früher, als sie sich verlassen vorkam, hatte sie sich nach einer großen Liebe gesehnt, die ihr Leben ausfüllen sollte, jetzt war ein Mann gekommen, der sie in seine starken Arme nahm und ganz für sich beanspruchte, und sie konnte sich nicht darüber freuen, konnte vor allen Dingen nicht sorglos sein, wie sie es sich vorher ausgemalt hatte! Warum wesenlose Sorgen auf ihr lasteten und vor allen Dingen diese eigentümliche Schwere, wußte sie nicht, aber sie war da, wie ein Alpdruck. Gerda stöhnte und dachte, bis ihr der Kopf schmerzte und die Schläfen hämmerten . . . Kannte sie eigentlich Meinhold? Gewiß, was sie an ihm wahrnahm, war brav und rechtschaffen, aber hatten sie diese Eigenschaften auch angezogen, hatte sie sich deshalb mit ihm verlobt? Sie mußte sich eingestehen, daß sie damals Meinhold den Mann und nicht Meinhold den Menschen gesucht und gefunden hatte . . . menschlich waren sie sich nicht näher getreten . . . Das sah sie jetzt angstvoll ein und bald sollten sie heiraten. Gerda erbebte und ging noch einmal im Geist ihre Gespräche mit Meinhold durch. Alles Positive hatte er bestimmt, ohne weitere Erörterungen, und sonst hatten sich seine Worte immer nur um ihre Liebe zur Musik gedreht, meistens war es ein Wortgeplänkel gewesen, scherzhafte Angriffe seinerseits, halb ernsthafte Verteidigung von ihr aus, die zum Schluß immer erneute Zärtlichkeitsausbrüche zur Folge hatten und die trotzdem bei ihr einen kleinen Stachel zurückließen.

Richtig, das war es, was sie abschreckte: er war eifersüchtig auf ihre Liebe zur Musik — er wollte sie nur für sich haben. Ungeteilt sollte sie ihm angehören, er gönnte ihr nicht die andere Welt, die ihr zu Gebote stand und in die sie so gern flüchtete, er wollte ihre alleinige Welt sein, ihre Kräfte, ihr Sehnen besitzen!

Gerda stand erlöst auf. Jetzt hatte sie ihrem dunklen Bangen eine greifbare Gestalt gegeben — leise ging sie in ihrem Zimmer auf und ab; merkwürdig, daß sie sich bis jetzt nie darüber klar geworden war, über etwas, was sie am Morgen nach ihrer Verlobung schon dumpf gefühlt hatte. Aus — alles aus! war damals ihr erster Gedanke gewesen. Beim Aufwachen, schon nach dem ersten Rausch hatte sie das empfunden . . . . Sie unterbrach vor dem Fenster ihre Wanderung und sah in die sternlose Nacht hinaus . . . . Nirgends ein Lichtblick, ganz wie bei ihr: an jenem Tage hatte sie deutlich gefühlt, daß kein geistiges Band zwischen ihnen bestand, sie hätte es eben nicht so weit kommen lassen sollen — jetzt war es freilich zu spät, jetzt hieß es die Zähne zusammenbeißen und ihrem Schicksal ins Auge sehen, sie mußte in den breiten, stumpfen Alltag hineingehen, ganz darin versinken! Warum? Warum konnte sie sich nicht in der Ehe darüber erheben, anstatt unterzugehen? Meinhold war ein genialer, feingebildeter Mann mit vielseitigen Interessen und musikalisch, warum sollte sie ihr Leben nicht auch anregend gestalten können?

Sie drückte ihren schmerzenden Kopf an die kalten Scheiben — o, das tat gut, schaffte ihr Linderung. — Zwischen ihnen beiden fehlte ein Etwas, sie wußte es jetzt, er fühlte es wohl nicht, weil er nichts weiter begehrte als sie, so wie sie war, jedes Zusammensein verstärkte seine Wünsche.

Bei ihr lag es anders; ihr fehlte ein Fluidum, eine bestimmte Gefühlswelle, die von ihm zu ihr in die feinsten Verästelungen ihres Seins führen sollte. Das war es, das war der Zauberstab, der Gemeinsames zwischen zwei Wesen schuf und die Verschiedenheiten überbrückte. — Was sie zu Meinhold gezogen hatte, war ihr körperlicher Instinkt, ihre heißen Sinne, die damals durch den Anblick Ralphs erwacht waren — richtig, Ralph — plötzlich sah sie seine Augen, den feinen Mund mit dem nachsichtigen Lächeln. „Ich habe noch nie ein Mädchen unglücklich gemacht, und Sie sollen nicht die Erste sein, Sie nicht!" — Da stieg ihre alte Liebe auf, heiß und unerwidert, aber stark wie ehedem, und mit dieser Liebe im Herzen war sie zu einem anderen gegangen, um ihm etwas zu geben, was nicht zu vergeben war — und doch war sie frei. Ralph hatte sie ja verschmäht, warum sollte sie ihm also ihr Leben opfern, nachtrauern, sie, die so liebesbedürftig! Aber ihre alte Liebe war wieder da, drohend, unerbittlich, und ließ sich nicht verleugnen . . . . . . sie war gewiß ein schlechtes, leichtsinniges Geschöpf, daß sie als Braut solche Gefühle haben konnte! Wie durfte sie überhaupt eine Konservatoriumsschwärmerei mit einem ernsten Verlöbnis vergleichen! So billig war sie, so leicht zu übersehen! Erst hatte Ralph ihre Liebe erkannt, dann entdeckte Meinhold ihre Süchtigkeit! Sie kam sich vor, wie ein geliehenes Buch, wie ein Band aus der Leihbibliothek, der abgenutzt und befleckt von Hand zu Hand geht und endlich von einem sauberen Leser trotz seines schönen Inhalts zurückgewiesen wird, weil sein Einband von der achtlosen Menge allzu sehr beschmutzt wurde . . . . unwürdig eines ehrbaren bürgerlichen Glücks stand sie eben außen, wie sie immer außen gestanden hatte; keine Hand war fest und stark genug, ihr rettend den geraden Weg zu weisen. Und dann wußte Gerda plötzlich, daß sie ihr Verlöbnis schnellstens lösen müsse; rasch entledigte sie sich ihres Morgenrocks, warf sich ins Bett zurück und schlief ein.

In ihren Träumen glitt unaufhörlich eine weiße Gestalt an ihr vorüber, mit glanzlosen Augen und blassen Lippen: Ihre alte Liebe! —

Neunzehntes Kapitel.

Das scharfe, nüchterne Februarlicht lag auf Gerdas Stübchen, als sie erwachte. Die kleine Uhr auf ihrem Tisch schlug gerade neun, darum war es so hell, weil es so spät war.

Gerda klingelte und dehnte sich — seit ihrer Verlobung wurde sie nicht mehr geweckt, brauchte sich nicht mehr Schlag acht Uhr zum gemeinschaftlichen Frühstück einzufinden. Sie sollte sich ausschlafen, sich von den gegenwärtigen Strapazen ausruhen und für die kommenden stärken, und Gerda, die sonst eine Frühaufsteherin gewesen, machte gern von dieser Erlaubnis Gebrauch, erstens war sie wirklich müde und zweitens verkürzte sie dadurch den Tag, der ihr jetzt in seiner Geschäftigkeit zuwider war. Sie haßte dieses bienenartige Zusammentragen und Aufbauen für ihr neues Leben. Anstatt demselben den liebevollen Eifer anderer Bräute entgegenzubringen, trug sie eine gleichgültige, abgestumpfte Miene zur Schau und fügte sich automatisch allen Vorschlägen und Anordnungen.

Sie lag noch immer im Bett, träumte in die schmutzig weiße Spätwinterbeleuchtung hinein und konnte ihre Gedanken nicht sammeln. Was war denn heute an der Reihe? Richtig — die Anprobe des Brautkleides, die Balzer wollte sogar selber dazu herkommen . . .

Gerda fuhr zusammen — die vorige Nacht fiel ihr ein — jetzt würde sie ja kein Brautkleid mehr tragen, heute wollte sie allem ein Ende machen . . . Elastisch sprang sie aus dem Bett und ging an ihre Toilette. Bald würde sie wieder frei sein, ganz frei, und als sie ins Bad stieg, war ihr, als ob sie alle Sorgen fortspülen könnte . . . .

Erfrischt kehrte sie in ihr Zimmer zurück, das Mädchen hatte gelüftet und den Gaskamin angezündet, der täuschend einem richtigen Feuer ähnelte . . . . Den Raum durchzog ein leiser Lavendelduft, auf dem weißgedeckten Tischchen stand ihr Frühstück und Meinholds Morgengruß, ein prachtvoller Orchideenstrauß; ein Gefühl des Wohlbehagens durchströmte Gerda, als sie den Frühstückstisch näher an das Feuer rückte und sich auf dem Sessel niederließ. Zum erstenmale empfand sie Freude daran, wohlhabend zu sein.

(Fortsetzung folgt.)

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart.
Schluß des Blattes am 22. Juli. Ausgabe dieses Heftes am 3. Aug., des nächsten Heftes am 24. August.

Verantwortlicher Schriftleiter: Professor Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1916 Heft 22

Preis des Jahrgangs (Oktober 1915 bis September 1916) 8 Mark.

Erscheint vierteljährl. in 6 Heften (mit Musik- und Kunstbeilagen). Abonnementspreis 2 M. vierteljährl., 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- u. Musikalienhandl. sowie durch sämtl. Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österr. Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährl.

Inhalt:

Zukunftsaufgaben des Deutschen Musikverlags.

Von PAUL MARSOP.

I.

Ein gescheiter, fleißiger, mir seit Längerem befreundeter Musikverleger, der jetzt im Felde steht, Straßen gangbar macht und Brücken baut, legte mir in einem letzthin eingetroffenen Briefe einige sich auf seinen Beruf beziehende Fragen vor. Sie liefen sämtlich in der Generalfrage zusammen: „welche Hauptaufgaben hätte der deutsche Musikverlag nach dem Friedensschlusse und für die Folgezeit in seinem wohlverstandenen geschäftlichen Interesse wie in redlicher Förderung der Kunst und der Künstler zu lösen"? Alsbald brachte ich einige Gedanken zum Thema, die mir seit längerem durch den Kopf gegangen waren, in zwangloser Form zu Papier und trug das kleine Manuskript zur Post. Zwei Wochen später erhielt ich es zurück; im Begleitschreiben hieß es: „Bitte übergeben Sie diese Betrachtungen der Oeffentlichkeit, lieber Freund! Und ändern Sie möglichst wenig daran! Belassen Sie es bei dem ungebundenen Vortrag! Sie wollen ja auch keine systematische Vorarbeit zur Gründung einer Hochschule für Verleger liefern, sondern, nach Ihrer Art, Anregungen geben, die dann jeder, den es angeht, im stillen Kämmerlein oder auch coram publico weiterausspinnen mag." Gut denn; ich werfe wieder einmal frischweg mein Steinchen ins Wasser: etliche kleine Kreise werden schon sichtbar werden.

* * *

Die Leipziger Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik von 1914, die „Bugra", offenbarte sich als Kulturtat ersten Ranges. Ein Jammer, daß sie, kaum eröffnet, schnell wieder geschlossen werden mußte! Der Gesamteindruck, den man von ihr erhielt, war nur mit dem, den die erste große Düsseldorfer Industrie-Ausstellung vom Jahre 1902 gewährt hatte, zu vergleichen: hier und dort konnte man mit Händen greifen, wie gewaltig, wie über alle Erwartung rasch Deutschland während der letzten Jahrzehnte innerlich erstarkt und gewachsen war. Heute fühlt man sich versucht, jene erstaunliche Leipziger Veranstaltung als geistige Heerschau vor dem Beginn des gigantischen Kampfes um Leben und Freiheit zu bezeichnen. Auch in den musterhaft übersichtlich angelegten und unter Vermeidung alles Scheinprunkes mit sicherem Geschmack ausgezierten Sälen und Kojen der Musikverleger hatte man Schritt für Schritt den Hut zu ziehen. Was für eine in der Spanne eines Jahrhunderts aufgespeicherte Riesensumme von Intelligenz und emsigem, zielbewußtem Mühen, von geklärtem Wissen und straffer Energie stellte sich hier dar! Sieghaft schlug ein beglückendes Ergebnis deutscher Arbeit durch. Selbst den, der mit den wichtigen einzelnen Bestandteilen des Aufbaus ihrem Werden und Reifen gemäß gut vertraut war, riß das Vollbild zur Bewunderung hin. In Paris wie in Mailand leidlich gut zu Hause, mußt' ich mir sagen: auf die bestimmenden Hauptlinien angeschaut, entspricht die Bedeutung des deutschen Musikverlages just so der Bedeutung der älteren und der modernen schöpferischen deutschen Tonkunst, wie die durchschnittlich doch nur eine lahme Entschlußfähigkeit, ein unsicheres Sichvorwärtstasten, ein wenig gefestigtes Urteil zeigende französische und italienische Verlagstechnik von ungefähr im angemessenen Verhältnis zur ganzen nicht sehr ergiebigen neueren Musik-Hervorbringung der romanischen Länder steht.

Gerade dann indessen, wenn wir einen Höhepunkt rüstigen Schaffens sei es in der Laufbahn einer sich vom Mittelmäßigen kräftig abhebenden Persönlichkeit sei es in der sich zusammenschließenden Tätigkeit von Berufsgenossen erreicht sehen, gerade dann stellt sich die Erwägung ein, ob und unter welchen Umständen wir einen gedeihlichen Fortgang, eine ertragsichere Zukunft erwarten dürfen. Leiten die Wege, auf denen vorschreitend Musikverlag und Musikhandel bisher Hochansehnliches erreichten, noch fernerhin zu lohnenden Zielen? Oder ist vielleicht, um eine im politischen Leben übliche Redewendung zu gebrauchen, das „Programm aufgearbeitet", zum mindesten in seinen Hauptpunkten, und erweist es sich als notwendig, weitere Betätigungen zu suchen und abzugrenzen, Unternehmungen, in deren Durchführung ein genügender materieller Ertrag und damit die Möglichkeit großzügiger Erfüllung idealer Pflichten nach menschlicher Voraussicht wieder für absehbare Zeit gesichert erschiene?

II.

Läßt sich der Kreis der monumentalen, teils vollendeten, teils in Angriff genommenen Gesamtausgaben und Sammelwerke noch wesentlich erweitern? Nicht allzusehr. Gewiß: es fehlen uns unter Anderem noch zusammenfassende, nach einheitlichem Plan redigierte Ausgaben der Schöpfungen Webers, Marschners, Spohrs — meinesteils glaube ich, daß eine solche in breitem Rahmen zu gebende lückenlose Aufreihung der Kompositionen Spohrs nicht unbedingt nötig wäre und auch die Kosten nicht hereinbringen würde. Die Aufgabe, das Gesamtwerk Webers und Marschners für die Einkleidung in ein Ehrengewand liebevoll zu überprüfen, würde vielleicht den diesen Meistern in mancher Richtung verwandten Hans Pfitzner anziehen. Ebenso wäre

dabei die Mitwirkung des kundigen, bestverdienten Weberforschers Georg Kaiser zu begrüßen. Auch den großen musikgeschichtlichen Sammelwerken, den „Denkmälern deutscher Tonkunst" in ihrer ersten und zweiten (bayerischen) Folge und den „Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich" wird so leicht kein weiteres anzugliedern sein. Schon weil die erforderlichen Summen schwer aufzubringen sind. Denn hier handelt sich's insgesamt um wissenschaftliche Leistungen hohen und höchsten Ranges, für die in Rücksicht auf den Inhalt wie auf die beträchtlichen Herstellungskosten als Abnehmer nur die mit reicheren Mitteln gestützten öffentlichen Musikbibliotheken im In- und Auslande und eine vorderhand noch beschränkte Zahl von begüterten Fachleuten und Liebhabern in Frage kommen. Zwischen der Weichsel und den Vogesen gibt es viel mehr geldschwere Herren, als wir bis vor kurzem glaubten, aber selbst für die bildenden Künste einstweilen noch herzlich wenige opferfähige Mäcene, für die redenden so gut wie gar keine. Vielleicht geht ein unerschrockener Verleger einmal in der Türkei oder in Kleinasien auf die Suche nach großdenkenden Gönnern der deutschen Tonkunst. Oder einer der durch Ausnutzung geschäftlicher Verbindungen mit seinem alten Vaterland zum Krösus gewordenen Deutsch-Amerikaner entdeckt, daß er eine Ehrenschuld abzutragen habe und stiftet eine halbe Million als Beisteuer zum vordringlichsten und bedeutungsvollsten Musikverlags-Unternehmen, das irgend auszudenken ist: einer guten, billigen, im besten Sinne des Wortes volkstümlichen Ausgabe der Gesamtarbeit der Bach- und der Neuen Bach-Gesellschaft. Sie müßte der Grundstock jeder deutschen Musik-Hausbücherei werden, sie täte uns hundertmal mehr not als Bach-Standbilder — Anstrengungen, das Unsagbare in starrem Stein und Erz auszudrücken, Versuche, die, sofern sie bestenfalls nicht mißraten, nicht sowohl über die Psyche des Dargestellten als über die des Bildhauers Aufschluß geben. Wir wollen, wir brauchen den lebendigen Bach in jedem Raum, in dem ein Instrument steht, in dem eine Note geschrieben wird! Kretzschmar hilf! Dem Musiker von Hirn und Herz bekräftigt jedes weitere Jahr in erhöhtem Grade den Glauben, daß, nach Goethe, Bach als der größte erziehende Genius der Deutschen anzusprechen ist. Die Tagungen der Neuen Bach-Gesellschaft sind heute die einzigen Musikfeste, deren geistig-seelischer Ertrag diese Bezeichnung durchaus rechtfertigt. Und die Bach-Andachten deutscher Soldaten in französischen und belgischen Kirchen haben, gerade herausgesagt, als das alleinige der übergewaltigen Geschehnisse des Weltkrieges würdige musikalische Opfer zu gelten. Bach ist Kunst und Religion in Einem, ist im Ineinanderweben von hemmungloser künstlerischer Freiheit und strengster künstlerischer Gebundenheit ein Ewiges. Der Gelehrte hat diesen Schatz in seiner unausschöpfbaren Fülle der Welt wieder erschlossen; nun ist es an dem, daß sein hingebendes Bemühen allem Volk zu Nutz werde!

Bei der Herstellung einer derartigen Gesamtausgabe der Werke Bachs in schlichter, aber würdiger Ausstattung und zu bescheidenem Preise wäre füglich auch der Wunsch so mancher Bach-Kenner zu erfüllen: die große Ausgabe der Bach-Gesellschaft einer weiteren gründlichen Durchsicht zu unterziehen. Freilich: tadellos durchgeführte Revisionen kosten ansehnliche Honorare. Sie würden jedoch rasch beisammen sein, sofern der „gebildete Deutsche" sich dazu entschlösse, ausnahmsweise einmal den zehnten Teil von dem, was er durchschnittlich im Jahre für den Besuch von Operetten- und anderen Freudenhäusern in die Kloake wirft, den Manen des Hochmeisters aller Meister der Tonkunst als gelegentliche Spende darzubringen. —

III.

Der Wunsch, der Allgemeinheit das Beste geschenkt zu sehen, entspringt der Erkenntnis, wie erstaunlich viel des Guten einer verständigen, volksfreundlichen Verlagstätigkeit bereits zu danken ist. Welch eine riesenweite Wegstrecke vom Auftauchen der ersten blauen Peters- und gelben Litolff-Hefte an bis zur gegenwärtig sich darstellenden Abrundung der Universal-Edition, der Editionen Breitkopf, Peters, Steingräber, Schott, Litolff und wie sie nur immer benannt sind! Beiläufig bemerkt: wäre es nicht sachgemäß, in den von 1916 an herauskommenden Verzeichnissen „Ausgabe" zu sagen und die „Edition" den sich hoffentlich bald vollständig ausgegeben habenden Engländern und Franzosen zu überlassen? Im Bereich der angeführten Ausgaben ist noch für manche Ergänzung Raum: so rücksichtlich des älteren deutschen Liedes, der Oratorien-Klavierauszüge (Händel!), der Partituren, der Lauten-Literatur in Verbindung mit dem Volksliede — letzteres, ehe die Winkelverleger den Bestrebungen für die Wiederbelebung der Hausmusik durch Anhäufung von Schleuderware Abbruch tun. Doch allzu stark werden jene Verzeichnisse schwerlich mehr anschwellen. Die Zeit kündigt sich an, in der ein Verlag von Ruf eine einwandfrei durchgeführte „Volksausgabe" als eine seiner Haupteinnahmequellen kaum mehr wird in Rechnung stellen können. Der Wettbewerb der leistungsfähigen Firmen ist gerade auf diesem Felde derart gestiegen, daß, sofern nicht hier und da eine ungewöhnlich geschickt vorbereitete und ziersam ausgestattete Nummer oder Nummerngruppe besonders kräftig durchschlägt, der Verkauf dem Verleger wie dem Sortimenter von Jahr zu Jahr geringeren Nutzen bringt. Einstweilen sucht man sich unter Anderem damit zu helfen, daß man für einzelne Stücke jener Ausgaben verhältnismäßig höhere Preise ansetzt. Dagegen ist nichts einzuwenden, wofern es sich nicht etwa um ein deutsches, in die Familienbücherei gehörendes Gemeingut handelt. Die Klavierauszüge mit Worten zu Lortzings „Wildschütz" und „Die beiden Schützen" sollten nicht mehr oder doch nicht wesentlich mehr kosten als die zum „Freischütz" und zur „Zauberflöte". Daß für „Hoffmanns Erzählungen" neun, für den „Rigoletto" und den „Troubadour" je fünf Mark berechnet werden, verschlägt nichts. Offenbach und Verdi gehören nicht zur geistigen Volksnahrung der Deutschen — wenn auch unsere mit Leib und Seele dem Ausland verschriebenen Intendanten und Theaterkassierer darüber anders denken. Davon nicht zu reden, daß die Peters-Ausgabe der „Traviata" rücksichtlich Papier, Druck, Satzbild die neue billige Ausgabe des Mutterverlages Ricordi gründlich beschämt.

Man kann, was die Ausstattung und was die Redaktion betrifft, bei Volksausgaben nicht unter ein gewisses mittleres Maß herabsteigen. Das beweist der englische Verlag Novello. Das beweist auch die zwanzig Pfennig-Ausgabe des Verlages Schott. Sie enthält eine nicht geringe Anzahl von Nummern — Potpourris, Paraphrasen und Verwandtes —, in deren Herstellung die Grenze eines zweckbewußten, mehr oder weniger mit Volksbeglückungs-Absichten zu rechtfertigenden Popularisierens bedenklich weit überschritten ist. Ich habe mich jahrzehntelang durch viele Zentner Musikschund gewürgt; aber etwas Erbärmlicheres in flüchtigem Zusammenwerfen beliebig aufgegriffener Themen als in dem „Volkslieder-Potpourri" (no: 3997—98) dieser „Edition" ist mir denn doch zuvor noch nicht begegnet. Mitten drin taucht ein Reißer aus einer Berliner Posse auf! Die Ueberleitungen und den Klaviersatz scheint ein reisender Drahtbinder verfertigt zu haben. Noch schlimmer ist die Lehrbuben-Flickarbeit im Tristan und Isolde-Potpourri (no: 2866) und im Nibelungen-Potpourri (no: 150). Schon der Titel „Nibelungen-Potpourri" enthüllt ein unglaublich handwerkmäßiges Gebahren. In besagtem Tristan-Gemengsel folgt auf den Ruf der Seeleute: „Am Obermast die Segel ein" unmittelbar die Jagdfanfare! Seite für Seite geht es so weiter. Der Haupteigentümer des Verlages Schott gilt allgemein für einen hochgebildeten, feinfühligen Mann. Verschweigt man ihm, daß seine Untergebenen die besten Ueberlieferungen einer altangesehenen Firma zum Fenster hinaus werfen? Hat Bayreuth auf das Haus, das seine Welt-

stellung und seinen Reichtum Richard Wagner verdankt, nicht mehr den geringsten moralischen Einfluß? Und da heißt es am Kopf des Nummern-Verzeichnisses: „Der Katalog enthält nur Werke, über welche die Musikgeschichte ihr Urteil gefällt hat." Nein, auf diesem Wege geht es nicht weiter! Weshalb rührt man sich in Leipzig nicht? Wirft ein Schleuderverlag solches Warenhaus-Zeug auf den Markt, so zuckt man die Achseln. Läßt sich jedoch eine altgefestigte Firma dergleichen Entgleisungen zu Schulden kommen, so wird dadurch der Gesamtruf unserer ausgezeichneten Volksausgaben und das in hohen Ehren erworbene Ansehen des deutschen Musikverlages geschädigt. Freilich, wunderliche Taktfehler gewahrt man neuerdings auch an anderen Stellen. Auf den Deckeln der heute wie Pilze aus feuchtem Waldboden aufschießenden, prunkvoll eingebundenen, zu Geschenkzwecken angepriesenen „Albums für Klavier und Gesang" stehen gelegentlich Verlegernamen, die man ungern „in der Gesellschaft" sieht. Es ist ein eigen Ding um Zugeständnisse an das Banausentum, um Abweichungen von Geschäftsgrundsätzen, deren strenge Wahrung dem Kaufmann den eigentlichen Berufsadel verleiht. Mein verstorbener Freund Eugen Spitzweg, Künstler und Verleger in einer Person, sagte einstens zu mir: „Hätte mein Vater nicht die Ouverture zu „Dichter und Bauer" in einigen hunderttausend Exemplaren nach Amerika verkauft, so könnte ich mir jetzt nicht das Wagnis gestatten, es mit dem jungen Richard Strauß zu versuchen." Dagegen war kaum etwas einzuwenden, dieweil sich selbige Ouverture immerhin als reinliches und anspruchslos artiges Werk gibt. Wollte dagegen ein Verlagsleiter behaupten, daß er nicht gerade leichten Herzens Beethoven, Schumann, Brahms und den Komponisten des „Wiener Fiakerliedes" in einem „Album" aneinander kleistere, daß er aber durch solches Verschimpfieren unserer Tonmeister die Mittel gewänne, jüngeren begabten Komponisten die Wege zu ebnen, so würde ich ihm entgegnen: „Werter Herr, für Leute von Rückgrat heiligt der Zweck die Mittel keineswegs. Was Sie Schumann angetan haben, bleibt unter allen Umständen eine Herabwürdigung. Ihr Vorgehen ist nicht weniger verwerflich als das Ihres von höherem Verlegerehrgeiz freien Kollegen X. Y., der das ideal keusche Vorspiel zum dritten Akte der „Meistersinger" mit den widerwärtig parfümierten Walzerduseleien Lehárs und gemeinen Nigger-Cake walks in den gleichen Albumband stopft. Einem spekulativen Kauz, der eine Erzählung von Goethe, Gottfried Keller oder Kleist mit einem Gemächte Karl Mays und einem pornographischen Schmarren verleimte und als „Novellenalbum" herauszugeben sich erdreistete, würde von jeder ehrenwerten Buchverleger- und Buchhändler-Körperschaft der Austritt nahegelegt werden. Irgendwo sagte ich einmal: stößt man in ein rechtschaffenes Prinzip ein Loch, so frißt das Loch allmälig das Prinzip auf. Zu den eisernen Grundsätzen eines sich seiner Würde bewußten Verlages gehört das Sichfernhalten von Kitsch und Schmutz. Letzten Endes erweist sich der moralische Kredit eines Hauses wichtiger als der bei der Bank![1]

[1] Es liegt nicht im Rahmen obiger Betrachtungen, auf das Kapitel der musikalischen Aufführungsrechte und der zu ihrer Verwertung ins Leben getretenen Genossenschaften einzugehen. Wohl aber ist in diesem Zusammenhange die Frage aufzuwerfen, ob die einem solchen Verbande angeschlossenen Verlagsfirmen ersten Ranges nicht der Würde und Vornehmheit ihrer Häuser etwas vergeben, wenn selbiger Verband in einem „Rundschreiben an die Herren Unternehmer musikalischer Veranstaltungen" besonders darauf hinweist, daß er „umfangreiche Aufführungsrechte" von „beliebten amerikanischen Schlagern" verwalte. Geht man mit einem lockeren Burschen eine sei es auch noch so lose Wirtschaftsgemeinschaft ein, so bleibt von der moralischen Atmosphäre des wurmstichigen Früchtls unter allen Umständen an dem Partner etwas hängen.

IV.

Wie jedoch, wenn die alles Unsolide, Kitschige, Frivole standhaft von sich abwehrenden Verleger hinfort das säuberliche, redlich ringende, irgendwie zukunftverheißende „Neue" nicht allein sozusagen von Gnaden des „bewährten Alten" förderten, sondern sich mit einem guten Teil ihrer Gesamtarbeit entschieden und plansicher auf die Pflege des Neuen von gedachter Anlage und Haltung einstellten?

Seit einiger Zeit ertönen bewegliche Klagen darüber, daß ein auf gedeihliche Wechselwirkung gegründetes Verhältnis zwischen dem Volksganzen und den deutschen Tonsetzern nicht mehr bestehe; die moderne Musik entbehre der Fühlung mit dem Empfinden der Allgemeinheit. Als Hauptursache davon nennen sonst weit- und scharfsichtige Beurteiler das „technische Virtuosentum", die „auf das Sensationelle gerichtete, von einer aufdringlichen Reklame zur Herrschaft gebrachte Oberflächenkunst Richard Straußens und seiner Gefolgsleute". Die Erzeugnisse dieser Richtung wären lediglich den Snobs genehm und hätten in der Masse jede wärmere Teilnahme am Schaffen der Gegenwart ausgetilgt. Mit Verlaub, meine lieben, verehrten Eiferer! Ob der Künstler, der uns mit dem „Don Juan" und dem „Zarathustra", mit der „Salome" und der „Elektra" kühnaufragende, inhaltgesättigte Werke des Fortschritts schenkte, in der „Ariadne", der „Josefslegende", der „Alpensymphonie" der Gleiche geblieben sei, ist eine Frage für sich. Nur hat das Eintreten für, das Auftreten gegen Strauß bis auf den heutigen Tag das Volksganze nicht in Mitleidenschaft gezogen, vielmehr allein einen bescheidenen Bruchteil — während der stinkende Operettengreuel sich in die weitesten Schichten einfrißt und die Volksgesundheit untergräbt. Zum Anderen: Pfitzner und Klose, Hausegger und Reger sind — der letztere wenigstens in einer Anzahl seiner Kompositionen — denn doch vollberechtigte Vertreter des modernen Geistes in der Tonkunst, haben aber mit den Techniken Straußens nur sehr bedingt zu schaffen. Weite Volkskreise wissen von ihnen ebenfalls nicht allzu viel; deshalb wird jedoch keiner, der sich auskennt, behaupten, daß sich ihre Anhängerschaft vorwiegend aus Snobs rekrutiere. Weiterhin: schon um 1870 und 1880 stand verschiedentlich zu lesen, die neuere Musik, nämlich die von Wagner, Liszt und — Brahms sei nichts weniger denn Volkssache. Aehnliches war zu vernehmen, als Mozart mit dem „Don Giovanni", Beethoven mit der „Eroica", Schubert mit seinen tiefernsten Gesängen großen Ausmaßes hervortrat. Wie viele derer, die dem ersten Erklingen der Motetten Bachs lauschten, hatten das Bewußtsein, einem überwältigenden Genie gegenüberzustehen? Und war in den Perioden, da die gute Hausmusik blühte, die deutsche Familie durchgehends von reinstem Musikidealismus erfüllt? Mit derartigen Fragen ließe sich noch eine geraume Weile fortfahren. Es fällt mir nicht ein, Richard Strauß mit den angeführten Tonheroen in Vergleich zu stellen. Ich wollte nur den Nachweis erbringen, daß mitunter — die Geschicke der Hauptwerke Bachs und Beethovens lehren es — lange Zeit vergeht, ehe sich mit unzweideutiger Gewißheit herausstellt, daß ein Tonsetzer der „Mann des Volkes" ist. Hat das deutsche Volk in seiner Gesamtheit kein rechtes Verhältnis zur Kunstmusik unserer Tage, so bestehen dafür andere Gründe.

Je weitere Verbreitung die Volksausgaben erlangten, um so häufiger rissen Verbindungsfäden zwischen der in der Gegenwart das Licht der Welt erblickenden Musik und dem großen Publikum. Die Musik der Klassiker, in ihren Entstehungstagen teuer genug bezahlt, wurde wohlfeil und fand viele Käufer; die neuere Musik, nur zu verhältnismäßig geringem Teil in jene Ausgaben aufgenommen, blieb kostspielig — und blieb oft unbegehrt liegen. Gegenproben: Hugo Wolfs Lieder „arbeiteten" sich erst so recht „durch", als sie in die Edition Peters eingingen. Mit der Bruckner-Propaganda, die Hausegger, Mottl, Löwe und

Nikisch im Konzertsaal, meine Freunde und ich in der Presse lange Jahre ohne durchgreifenden Erfolg führten, ging es neuerdings ungleich rascher voran, als die vortrefflichen und ziemlich billigen vier- und zweihändigen Klavier-Uebertragungen der Symphonien des Meisters in der Universal-Edition erschienen. Begeben wir uns, vergleichshalber, auf das Feld des Buchverlags und fassen wir hier das stets lebhaft umworbene und fleißig besprochene Objekt des Romans ins Auge. Gottfried Kellers „Grüner Heinrich“, für mich nach Goethes „Wahlverwandtschaften“ und „Wilhelm Meister“ weitaus der bedeutendste deutsche Roman, war freilich zu innerlich, zu gedankenschwer, um sich rasch durchzusetzen; dennoch hätte er sich, gleichwie die anderen Werke Kellers, die Gunst der Allgemeinheit ungleich geschwinder erobert, sofern der ursprüngliche Anschaffungspreis niedriger gewesen wäre. Mit Wilhelm Raabe trug sich's wenig anders zu. Friedrich Spielhagen, kein Klassiker der Erzählung wie Keller und Raabe, doch ein echtbürtiger Poet und Denker, klagte mir seinerzeit, wie sauer es ihm ankäme, seine Dichtungen in Zeitschriften und Zeitungen „fetzenweise zu verhökern“; denn die Buchausgabe mit ihren hohen Preisen trüge doch gar zu wenig ein! Das war vor nahezu dreißig Jahren, als man für den Roman, der einigermaßen etwas vorstellte, bandweise sieben, acht Mark und mehr erlegen mußte. Die Romane eigenartiger epischer Talente unserer Tage wie die der Handl-Mazzetti, wie in zweiter oder dritter Reihe die von Rudolf Bartsch, Bücher, die sich zumeist beträchtlich über die gefällige Unterhaltungslektüre erheben, werden in Zehntausenden von Exemplaren aufgelegt und kosten durchschnittlich vier Mark. Gegen den wohlfeilen Romanverschleiß von S. Fischer, Engelhorn und besonders Ullstein im Bandpreise von einer bis einer halben Mark läßt sich viel, sehr viel einwenden. Dennoch enthalten diese Sammlungen auch Gutes aus erster Hand, das an die Gehirnmaschinerie des Lesers beträchtliche Ansprüche erhebt — und trotzdem in gewichtigen Posten abgesetzt wird. Natürlich wären die Folgerungen aus diesen Feststellungen für den Musikverlag cum grano salis zu ziehen. Das Buch wird stets auf mehr Abnehmer zu rechnen haben als das Notenheft, weil der Käufer des letzteren an Voraussetzungen besonderer Begabung und technischen Könnens gebunden ist. Auch gibt es fraglos mehr erzählende als tonsetzerische Talente. Nichtsdestoweniger möchte ich den Musikverlegern vorschlagen, ernstlich zu erwägen, ob und inwieweit sie es nicht mit der Herausgabe guter, gehaltvoller moderner, will sagen *heute* ersonnener Musik — ohne Ansehen der „Richtung“ — *zu ganz billigen Preisen* versuchen wollten [1]. Sehr in Betracht zu ziehen wäre hierbei der Anreiz, den ein ausgiebiges Sichbekanntmachen mit ebendieser neueren Musik im Theater und vornehmlich im Konzertsaal auf die Kauflust ausüben — — könnte, sobald das deutsche Musikleben erst einmal in der Lage sein wird, frei auf- und auszuatmen. Damit komme ich auf das zweite starke Hindernis, das während der letzten Jahrzehnte das Brückenschlagen zwischen schaffender Tonkunst und Volksempfinden störte und oft vereitelte.

[1] Zu ganz billigen Preisen und, soweit Orchester- und Chormaterial in Frage kommt, nicht durch Abschreiber von unzureichendem Auffassungsvermögen, lückenhaftem Können und klexender Bequemlichkeit verunstaltet! Hochmodernem geschriebenem Notengeschiebe gegenüber muß mitunter auch der mit einem Extrasinn für neuzeitliche Harmonik ausgestattete Kapellmeister erst längere Zeit darüber nachgrübeln, ob er das zukünftlerische Wagnis eines Komponisten oder das Impromptu eines Kopisten vor sich hat. So manchem Dirigenten ist die Freude, neuer deutscher Musik den Weg zu bahnen, durch den berechtigten Verdruß über die Notwendigkeit verschiedentlicher kostspieliger Korrekturproben vergällt worden! Ein sattelfester Abschreiber verlangt freilich eine bessere Bezahlung als ein trottelhafter Schmierfink. Dafür lockt die säuberliche, sozusagen garantiert fehlerfreie Abschrift den Abnehmer, den Käufer an. Und der nicht durch qualvolles Rätselraten und unvorhergesehene Nebenspesen halbverärgerte Orchester- oder Chorführer bringt *das* „Neue“ mit ungehemmtem seelischen Schwung heraus — *und* damit im Vornherein dem *Erfolg* um ein ansehnliches Stück näher. —

V.

Beinahe die gesamte ausübende Kunst in Deutschland und Oesterreich steht gegenwärtig unter der Botmäßigkeit der *Agenten*. Kapitalmächtig oder durch geldkräftige Hintermänner gestützt, von moralischen Bedenken nicht geplagt, mit allen Wassern gewaschen und schlau durch die kleinsten Lücken der bestehenden Gesetzgebung schlüpfend haben sie alle miteinander in ihre Netze verstrickt: die Sänger und Spieler, die Konzertgesellschaften, die Saalinhaber. Ohne das vom Künstler zu Wucherbedingungen in bar, von der Künstlerin außerdem nicht selten noch anderweitig zu erkaufende Wohlwollen des Agenten kein Vorwärtskommen, keine Aufführung, keine Mitwirkenden, kein Erscheinen auf einem säuberlichen Podium. Nur einer wäre fähig, diese Zwangsherrschaft zu brechen: der Staat — und der verhält sich unbegreiflicherweise dem ganzen gemeingefährlichen Treiben gegenüber noch „zuwartend“. Ueber den Agenten wäre nun mit einer leichten Veränderung eines geflügelten Schillerwortes zu sagen: der Arge haßt das Neue. Von guter Musik taugt ihm nur, was er als „bewährtes Zugstück“ schätzt; daneben liebt er sich den Reißer, den hohlen Virtuosenpflanz, den Dacapoklingklang, die Effekthauerei. An Beethoven hat sich das Publikum gewöhnt, die Unmusikalischen im Wege der Bildungsheuchelei: also Beethoven und abermals Beethoven! Der „schlägt immer durch“, auch wenn er noch so niederträchtig heruntergehudelt wird. Ebenso die Vorspiele zu den Dramen Wagners, so wenig sie auch in den Konzertsaal gehören. Insgleichen die Ouverturen Webers, besonders in der „brillanten Aufmachung“, die Ernst Schuch in die Mode brachte. Neues? „Das“, sagt der Agent, „ist den Leuten nicht mundgerecht, da gehen sie nicht bei, da bleibt *mein* Saal halb oder ganz leer.“ Ergo drangsaliert er die sich von ihm kirren lassenden, sich unter sein Joch schmiegenden (— ruere in servitium —) Konzertgesellschaften, Gesang- und Instrumentalsolisten, Orchester, mit der ihnen direkt oder indirekt übermittelten Weisung: „Daß Ihr ja das Neue nur in homöopathischen Dosen, sagen wir anstandshalber, auf die Vortragsordnung schreibt! Sonst gibt's keine Oratorien-Besetzungen, keine lohnenden Tournées durch die Provinzen, kein Auftreten zu einer Euch gelegenen Zeit!“ Demgemäß bleibt es bei den schier vorsintflutlichen, stets wiederkehrenden Programmen der Normalgesang-, Klavier-, Quartettabende. Nur im Bereich der Symphonie- und anderen besseren Orchesterkonzerte sind bis auf einen gewissen Grad Ausnahmen gestattet, vornehmlich wenn sich der zu berücksichtigende Tonsetzer zugleich als Kritiker betätigt oder wenn zwei Leiter von Abonnements-Zyklen als Kapellmeister, die auch komponieren, sich gegenseitig etwas an den Augen absehen. So ist, etliche klingende Namen außer acht gelassen, dem Neuen nur mühsam Zoll für Zoll der Weg zu erkämpfen. Besprechungen, Ankündigungen, Mitteilungen in den hauptsächlich oder ausschließlich von Fachleuten gelesenen Musikzeitungen nützen wenig; für das Publikum entscheidet die *Aufführung*. Die Aufführung wiederum sucht der auf den „garantierten Erfolg“ zielende Agent tunlichst zu hintertreiben. *Die Verleger müssen sich darüber klar werden, daß sie in dem Musikagenten ihren schlimmsten Feind zu sehen haben.* Sie müssen alles daran setzen, damit ihm das Handwerk gelegt werde. Sie müssen sämtliche Beziehungen, über die sie nur immer verfügen, in Bewegung bringen, sich aller irgendwie erlaubten Mittel bedienen, um den Behörden Material zuzuleiten, auf Grund dessen durch Reichsgesetz, beziehentlich einzelstaatliche Verordnungen mit Androhung von Gefängnis- und Zuchthausstrafen — denn Geldstrafen würden hier nichts ver-

fangen! — das Agentengeschäft nach Möglichkeit eingeschränkt und Tag für Tag schärfstens überwacht wird — die bestehenden, eine Anwendung auf den Agentenwucher zulassenden Bestimmungen, auch die auf das Stellenvermittlungsgesetz Bezug nehmenden, sind ganz unzureichend! Anderseits erheischt es das Interesse der Verleger gebieterisch, allen Bestrebungen, die darauf hinausgehen, die Sänger und Instrumentalisten wirtschaftlich unabhängig zu machen, so durch Gründung einer großen „Genossenschaft ausübender Künstler", ihre nachdrücklichste moralische, gegebenenfalls auch materielle Unterstützung zuzuwenden. Ferner wäre es für sie von erheblicher Wichtigkeit, den Sortimentern darzulegen, daß eine Verbindung von Sortiment und „Konzertbüro" für den Absatz von Musik, die nicht den Stempel der Klassizität oder die Marke etwelcher Mode trägt, seine Gefahren hat. Entweder der Sortimenter „assoziiert" sich mit einem über entsprechende Kapitalien verfügenden Agenten; dann ist er binnen Kurzem von dessen Wünschen und maskierten Befehlen abhängig. Oder er wird selbst Agent; dann entbrennt ein Kampf zweier Seelen in seiner Brust. Die Sortimenter-, also die dem Verlag zugeneigte Seele versucht sich als Fürsprech des Neuen; die Agentenseele trachtet nach dem einen wohlgefüllten Saal verbürgenden Alten. In neun unter zehn Fällen wird die Letztere siegen.

Ehe man die Tyrannis der Agenten nicht gestürzt hat, läßt sich eine erfolgverheißende regelrechte Pflege des mit Ernst und Lauterkeit vorstrebenden Neuen nicht in die Wege leiten. Wird jedoch jener Druck endlich einmal von unserem Musikleben genommen sein, so eröffnet sich dem Musikverlag und -Handel die Aussicht auf einen annehmbaren Ausgleich der Aufführungsziffern des Alten und des Neuen. Es kann danach also Neues in erhöhtem Maße gedruckt und — zu weitaus mäßigeren Bedingungen als bisher dem Verkauf unterstellt werden.

VI.

Den Absatz von inhaltlich wertvollerem Notenmaterial bestritten neben den Fachmusikern und den Musikschülern bis um die letzte Jahrhundertwende beinahe nur die Kreise, auf die im Wesentlichen das Konzert- und das Opernwesen zugeschnitten war: die der Reichen und die des wohlhabenden oder doch in leidlichen Verhältnissen befindlichen Mittelstandes. Hierin machte sich erst in den letzten zwei Jahrzehnten eine Aenderung bemerkbar. Mit der Einführung von Volkssymphoniekonzerten, dem Aufbau von Volkschören und Verwandtem fing man an, den wenig Bemittelten den Zugang zu gehaltvollen Werken älterer und neuerer Tonkunst zu erschließen. Kaum daß die Pforten geöffnet waren, regte sich allüberall die Nachfrage nach guten Musikalien und Büchern über Musik. Für den, der kaum ein paar Pfennige zurücklegt oder gar mit der Not kämpft, sind auch die billigen Preise der Volksausgaben zu hoch; nicht minder die in den Leihanstalten der Sortimenter erhobenen Gebühren. Dazu arbeiten diese Anstalten mit einer Technik, die sich mehr und mehr als veraltet erweist. Sie zeigen sich in der Regel einseitig mit älterer Musik ausgestattet, während sie von der neueren vorzugsweise nur leichte, oft anfechtbare Ware in ihren Bestand aufnehmen; sie sind in manchen Sparten wie in der der Bläser-Literatur und im Bereich der Kammermusik, auch in dem der Violin-Pädagogik unzulänglich versorgt; sie befassen sich selten mit Büchern und Schriften über Musik — die wiederum, gerade was tüchtige, leicht eingängliche Darstellungen betrifft, in den allgemeinen öffentlichen Volksbibliotheken und Lesehallen nach Quantität wie Qualität nur unzureichende Vertretung finden. Dahingehende Erwägungen bestimmten mich dazu, meine V o l k s b ü c h e r e i e n f ü r M u s i k ins Leben zu rufen. Diese vermehren sich von Jahr zu Jahr, selbst unter den erschwerenden Kriegsumständen, und haben auch im Auslande, in Oesterreich, Holland, der Schweiz festen Fuß gefaßt. Was ich in meinen Gründungsvorträgen hervorhob, wird durch die Erfahrung immer nachdrücklicher bestätigt: die Volksbüchereien tun dem Musikverlag und -Handel nicht nur keinen Abbruch, sondern decken ihm neue ergiebige Absatzquellen auf. Allerdings springt der und jener aus der Kundenreihe der Leihanstalt des Sortimenters aus, um sich bei der Volksbücherei einschreiben zu lassen. Das würde aber früher oder später ohnedies geschehen. Denn aus den angegebenen Ursachen kündigt sich das Ende jener Leihanstalt als unabwendbar an. So, wie sie ist, vermag sie den Ansprüchen der Neuzeit nicht mehr zu genügen; um sie aber an Haupt und Gliedern zu reformieren, müßte ihr Inhaber für Erweiterung der Bestände wie der Lokalitäten bedeutend mehr aufwenden, als er durch die Leihgebühren hereinbringen kann. Wie ich denn auch glaube, daß die allgemeinen Leihbibliotheken nach und nach durch die öffentlichen Bücherhallen abgelöst werden. Man fährt schlecht dabei, wenn man sich an etwas dem Absterben Verfallendes zu klammern versucht. Hingegen — und das ist die Hauptsache — weckt die systematisch ausgebaute Volksbücherei für Musik die Kauflust. In der Leihanstalt f r a g t der „Abonnierte" nach Neuem, erhält von einem rein geschäftlich tüchtigen, aber nur ausnahmsweise fachmusikalisch durchgebildeten Angestellten obenhin Auskunft, muß sich beeilen, da sich im offenen Laden ein unruhiges Publikum drängt, und zieht schließlich jeweils mit leeren Händen ab, weil meist nur Begünstigte das Neue „zur gefälligen Ansicht" ausgefolgert bekommen. In der Volksbücherei wird der Entleiher von dem ihn freundschaftlich beratenden, in seinen besonderen Interessenkreis sich bald einfühlenden Bibliothekar auf das einschlägige Neue a u f m e r k s a m g e m a c h t. Er ist dann fähig, es zu Hause in Ruhe durchzunehmen, und sagt oft beim Zurückbringen des Stückes: „es hat mir so gut gefallen, daß ich es mir morgen kaufen werde." Wie jedoch, wenn die Börse schmal ist? Da tun sich eh und je Mehrere zusammen. Durch den Verkehr in den Volksbüchereien konnte ich verschiedentlich das Zusammentreten von Hausquartetten vermitteln. Der Bratschist oder der Violoncellist war nicht in der Lage, sich den „neuen Reger" anzuschaffen; ergänzten sich aber die Spargroschen der vier Spieler, dann ging's. Das wiederholt sich in größerem Maßstab. Eines Tages wurde ich brieflich gebeten, bei der Zentralleitung der Arbeiter-Sängervereine zu Berlin vorzusprechen. Als ich mich dort einfand, ersuchten mich die Herren vom Vorstand im Hinblick auf Anregungen, welche sie durch die Volksbüchereien für Musik erhalten hätten, um die Aufstellung einer Liste von Musikalien, in deren Studium vornehmlich die in kleinen Städten mit schwächlichem Konzertleben tätigen Dirigenten solcher Vereine ihre Kenntnisse zweckvoll bereichern könnten, sodaß sie ihr Wirkungsfeld mit gesteigertem Vorteil für ihre Schutzbefohlenen und für die allgemeine Kunstpflege zu bearbeiten imstande wären. Gesagt, getan. Bedenkt man, daß die gedachte, in Fühlung mit den Gewerkschaften stehende Organisation über ganz Deutschland verzweigt ist, so läßt sich leicht ermessen, welch ansehnliche Bestellungen hier in Frage kommen. Wohlgemerkt: die eigentlichen „Abnehmer" sind die riesenweiten Schichten mit kleinem und kleinstem Einkommen, die sich, durch genossenschaftliches Miteinandergehen stark, hüben die Arbeitsmöglichkeit, drüben den Bezug notwendiger Lebensmittel sichern und schließlich als bedeutsame Faktoren in der Kunstpflege und im Kunsthandel auftreten. — Einige Monate darauf erhielt ich ein Schreiben verwandten Inhalts vom Generalsekretär der im Westen und Süden Deutschlands sehr ausgebreiteten St. Bonifazius-Vereine; den Anstoß hierzu hatten gleichfalls die Volksbüchereien für Musik gegeben. — —

Alles, dessen ich in diesem Zusammenhang Erwähnung tat, dünkt mir nur V o r b e r e i t u n g zur Inangriffnahme einer wirklichen Volkskunstpflege. Um die wirt-

schaftlich und gesellschaftlich aufsteigenden Hunderttausende, die im Weltkriege ein über jedes Erwarten rasches innerliches Fortgeschrittensein bekundeten, des Vollgenusses der Kunst, der durch sie zu spendenden Freude und Erhebung teilhaftig zu machen, müssen nach und nach neue Einrichtungen und Zurüstungen in gewaltigem Umfange getroffen werden. Dazu gehört auch die Bereitstellung geeigneten Musikmateriales. Wir stehen vor sozialen Um- und Weitergestaltungen, gegen die gehalten alles für die Wohlfahrt der Massen und die Förderung ihrer geistigen Lebenshaltung vordem Geleistete sich wie Kinderspiel ausnehmen wird; wir stehen vor unabsehbaren Umwandlungen im ganzen Rüstgebiet unserer Bildungsmittel, von der Schule bis zum Museum, der Bühne, dem Musiksaal. Allerdings zeichnet sich so Manches gegenwärtig erst in lockeren Umrissen am Horizonte ab; feste Form kann es lediglich durch praktische Bemühungen gewinnen. Soweit es die Musik angeht, sind zwei Hauptaufgaben zu lösen: als grundlegende die Reform der heute Millionen, die zur höheren, edleren Tonkunst noch keines oder vorderhand nur ein loses Verhältnis besitzen, aufs ungünstigste beeinflussenden „Oeffentlichen Unterhaltungsmusik"; als fortführende die Demokratisierung unseres Konzert- und Opernwesens. Einen Plan für eine Hebung der öffentlichen Unterhaltungsmusik versuchte ich in einem vom „Kunstwart" gebrachten und später als Flugblatt des „Dürer-Bundes" erschienenen Aufsatz zu entwerfen [1]; die Frage der „Deutschen Volksbühne als Nationaltheater" erfordert eine besondere eingehende Behandlung. Im Bereich des Konzertwesens wird allmälig das, was heute Hauptsache ist, die Luxus-Darbietungen für die Begüterten, Nebensache, das, was heute als Nebensache mitläuft, das Volks-Instrumental- und -Chorkonzert, Hauptsache werden. Mit der nach Klassen- oder Berufszugehörigkeit oder nach dem Steuerzettel abgestuften Kunstpflege geht es zu Ende. Das Volk ist kein Almosenempfänger, dem man vom Herrentische abfallende Brosamen vorsetzt und kein Hörer zweiter Ordnung, den man mit Holz- und Blech-Arrangements für Militär- oder mindere Zivilkapellen abspeist, mit Uebertragungen, die eine Komposition um so ärger entstellen, je besser sie in ihrer Urgestalt instrumentiert ist. Die Losung heißt: als Staatsbürger sind wir reichs- und königstreu, in der Kunst werktätige Republikaner.

Der kluge Verleger baut vor. Bereit sein ist alles.

[1] „Oeffentliche Unterhaltungsmusik in Deutschland". 138. Flugschrift des Dürer-Bundes zur Ausdruckskultur. München, G. Callwey.

Eine Glanzzeit des Musiklebens

zu Paris und Brüssel in den Dreißigerjahren des vorigen Jahrhunderts. (Aus den Erinnerungen meines Großvaters.)

Von TONY CANSTATT.

(Schluß.)]

Canstatts eigene künstlerische Pläne waren mit dem Beginne der Choleraepidemie nun ganz durch Hingabe an seine ärztliche Tätigkeit aufgegeben worden; mutig und selbstlos widmete er sich Tag und Nacht der Cholerabehandlung, sich mehr als alle anderen Aerzte darin auszeichnend. Nach Erlöschen der Choleraepidemie beabsichtigte Canstatt, sich über Brüssel nach Deutschland zurückzubegeben. Auch dieser Wunsch wurde ihm vereitelt, da man ihn jetzt in Brüssel zu fesseln suchte, um seine praktischen Erfahrungen bei der neuerdings dort ebenfalls ausgebrochenen Choleraepidemie zu verwerten, welchem Verlangen er abermals in hingebender Weise nachkam, so daß ihm der König die Choleraverdienstmedaille verlieh und Canstatt zu dauernder ärztlicher Wirksamkeit in Brüssel veranlaßt wurde. Ueber das Brüsseler Musikleben finden sich folgende Aufzeichnungen Canstatts: „Seit acht Tagen ist die Königin von Frankreich hier und ich habe vorige Woche ein schönes Hofkonzert gehört. Hier ist ein junger Violoncellist, *Servais* [1], voll, voll Talent; dieser spielte auch Field, der mir aber gar nicht gefiel." — Später heißt es: „Da kündigt mir vor ein paar Tagen einer meiner Hausgenossen an, daß Servais (von dessen herrlichem Spiel ich Dir erzählte) meine und meines Violoncell's Bekanntschaft zu machen wünsche; vorgestern Abend kam er zu mir und war so entzückt von Vauchel's Instrument und so erfreut über meine Mittelmäßigkeit, daß er sogleich nach Hause lief, um sein Instrument zu holen und so brachten wir den ganzen Abend von 7—11 Uhr mit Musik zu; abwechselnd begleitete ich ihn, oder er mich. Er hat ein recht gutes Instrument, was sehr meinem alten ähnelt; ein Fürst hat es ihm geliehen. Sein Spiel ist klar und kühn, doch noch nicht so vollendet wie das Franchomme's; er geht in drei Wochen nach Paris. Er hat mir die Ehre gelassen, außer ihm hier der Erste zu sein. Wir brachten den Abend sehr vergnügt zu; es hatte sich schnell ein Publikum um uns gesammelt, das von dieser Soirée musicale imprévue entzückt war. Wir haben uns nun versprochen übermorgen die großen Duetten von B. Romberg zusammen zu spielen. Servais' Bekanntschaft hat auch seine üble Seite, wie ich voraussah. Schon den Tag darauf posaunte er in der Stadt aus, welch' verstecktes Talent er aufgestöbert habe; ich sehe schon einen verhängnisvollen Kreis um mich gezogen, wo tausend Teufelchen mich mit Gesellschaften und Einladungen quälen und meine Ruhe stören werden. Indessen bedaure ich, daß Servais Brüssel verläßt, es hätte ihm und mir viel Freude gemacht, zusammen zu spielen; er hat mir seine schöne Fantasie über den Schweizer Kuhreigen zum Geschenk gemacht. —

Ich weiß nicht, ob Du schon von Hector Berlioz [2] gehört hast. Er ist ein moderner Componist, dessen phantastische Symphonie diesen Winter Furore in Paris gemacht hat. Ich kenne sie nur aus den Zeitungsberichten. Es soll ein ganz neues Genre von Composition sein; Berlioz scheint anfangen zu wollen, wo Beethoven aufgehört hat. — Diese Symphonie ist die musikalische Erzählung einer von Berlioz wirklich durchlebten unglücklichen Liebe; die Erzählung des ganzen Kampfes mit allen seinen Freuden und Leiden. Der wunderbarste Instrumentaleffekt soll mit gesprochenen Worten auf eigene Weise durchwebt sein; es ist Dichtung und Musik in Einem. Nun, dieser Berlioz ist von einem Conservatoriums-Conzert in Paris entzückt und giebt davon eine Rezension in der Révue Européenne. Du kennst Beethovens Pastoral-Symphonie! Dann muß Dich diese Darstellung in Worten gewiß ebenso elektrisieren, wie mich; ich habe sie Dir hier copiert. Sie hat mich nach Paris versetzt; mir war, als höre ich Alles wieder von Neuem, denn auch ich habe ja diese herrliche Symphonie in der Vollendung gehört — Bach und Berg und Sonnenschein und Sturm! *Berlioz* schreibt: ‚Für uns ist Beethoven jetzt: Michelangelo, der sich Poussin's Palette geliehen, um eine große, bewundernswerte Landschaft darzustellen. Der Autor der heroischen Symphonie, des Fidelio, will uns das Land malen, die sanften Sitten der Schäfer. Oh! aber verstehen wir uns: es handelt sich nicht um rosenrot und grün bebänderte Schäfer; zum Teufel, scherzen wir nicht, es ist die wahre Natur, von welcher hier die Rede ist. Er betitelt sein erstes Stück: ‚Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande.' — Die Hirten beginnen in ihrer nachlässigen Weise in den Feldern umherzugehen mit ihren Flöten, die man bald in der Ferne, bald nahe hört. Entzückende Weisen umschmeicheln uns köstlich wie die balsamische Brise des Morgens; Schwärme zwitschernder Vögel ziehen uns zu Häupten und von Zeit zu Zeit scheint die Atmosphäre von Dunst erfüllt: große Wolken verbergen uns die Sonne; — plötzlich zerteilen sie sich und lassen auf Felder und Wälder Ströme blendenden Lichtes fallen. — Dies stellte ich mir vor, während ich das Stück hörte und ich glaube, daß, trotz des unbestimmten instrumentalen Ausdrucks, viele Hörer in gleicher Weise wie ich Bilder empfanden.

[1] *Andrien François de Servais*, allerhervorragendster Cellovirtuose, geb. 1807 in Hal bei Brüssel, gest. 1866 daselbst; ein Musikersohn, Schüler Platels. Er debütierte in Paris, machte große Konzertreisen, die ihm den Namen eines Paganinis des Violoncells eintrugen. Seit 1848 Professor am Brüsseler Konservatorium. Er hinterließ zahlreiche Kompositionen. Sein Sohn Joseph, ebenfalls vorzüglicher Cellist, starb als Professor des Brüsseler Konservatoriums 1885.

[2] *Hector Berlioz*, geb. 1803 bei Grenoble, gest. 1869 in Paris, ging, umgekehrt wie Canstatt, vom medizinischen Studium ausschließlich zur Musik über. Er hat auch in Deutschland als Komponist große Würdigung gefunden. Wie sehr er von den Eindrücken des musikalischen Deutschland erfüllt war, geht aus seiner Schrift: „Voyage Musical en Allemagne" hervor (1844).

Weiter giebt es eine Szene am Ufer des Flusses (Szene am Bache). Eine Betrachtung. Der Autor hat ohne Zweifel dies bewundernswerte Adagio geschaffen, während er im Grase lag, den Blick zum Himmel gerichtet, dem Winde lauschend, bezaubert von tausend und abertausend sanften Reflexen der Töne und des Lichtes, die kleinen weißen, schimmernden Wellen des Flusses zugleich hörend und sehend, die sich mit sanftem Geräusch an den blitzenden Steinchen des Ufers brechen, — das ist köstlich. —

Jetzt versetzt uns der Tondichter mitten in eine fröhliche Versammlung von Landleuten. Man tanzt, man lacht zuerst mit Mäßigung; der Dudelsack läßt eine lustige Melodie hören, begleitet von einem Fagott, das nur zwei Töne spielen kann. Beethoven hat wahrscheinlich hier einen guten alten deutschen Bauern charakterisieren wollen, der auf ein Faß gestiegen ist, bewaffnet mit einem wackligen alten Instrument, dem er kaum die zwei Haupttöne des Fundamentalbasses noch entlockt, die Dominante und die Tonica. Jedesmal, wenn die Flöte ihren naiven und lustigen Dudelsacksgesang anstimmt, wie ein junges Mädchen im Sonntagsstaat, brummt der alte Baß seine zwei Töne dazu. Die melodische Phrase moduliert sie, der Baß schweigt, zählt seine Pausen ruhig, bis die Rückkehr in den primitiven Ton ihm erlaubt, mit seinem unerschütterlichen *f — c — f* wieder einzufallen. Dieser Effekt, von ausgezeichneter Komik, ist der Intelligenz der Hörer fast gänzlich entgangen. Der Tanz belebt sich, wird ausgelassen, lärmend. Der Rhythmus wechselt in grober Art, in zwei Tempi; er kündigt die Ankunft der derbbeschuhten Bergbewohner an. Das erste Stück in drei Tempi beginnt lebhafter als je, Alles mischt sich, wird fortgerissen, die Haare der Frauen fliegen über ihre Schultern; die Bergbewohner haben ihre lärmende, trunkene Freude mitgebracht, man klatscht in die Hände, schreit, läuft, überstürzt sich in toller Wildheit, ... plötzlich ferner Donner, der Schrecken in den ländlichen Tanz wirft und die Tänzer in die Flucht jagt. — Sturm. Ich verzweifle daran, einen Begriff dieses wunderbaren Stückes geben zu können. Man muß es hören, um zu fassen, welchen Grad der Naturwahrheit die Tonmalerei erreichen kann unter den Händen eines Mannes wie Beethoven. Hört, hört diese regenschweren Stoßwinde, dies dumpfe Grollen der Bässe, das spitzige Pfeifen der kleinen Flöten, die uns verkünden, daß eben ein furchtbarer Sturm ausbrechen wird! Der Sturm naht, wächst, — ein immenser chromatischer Zug von den Höhen der Instrumentation ausgehend, rollt bis in die letzten Tiefen des Orchesters, heftet sich an die Bässe, reißt sie mit sich und steigt wehklagend wieder auf wie ein Wirbelwind, der Alles in seinem Lauf umstürzt. Dann brechen die Posaunen aus, der Donner der Pauken verdoppelt die Kraft. Es ist kein Regen, kein Wind mehr, es ist eine entsetzliche Sündflut, — das Ende der Welt. Wahrhaftig, Schwindel erfaßt uns; ich meinesteils, jedesmal, wenn ich diesen Sturm höre, empfinde so starke Erschütterung, daß ich nicht mehr zu unterscheiden weiß, ist es Freude oder Schmerz. — Die Symphonie endet mit dem Dank der Landleute nach der Wiederkehr des schönen Wetters. Alles wird wieder lachend, die Hirten erscheinen von Neuem und verbreiten sich über die Berge, der Himmel ist heiter, die Ströme verlaufen sich nach und nach. Die Ruhe ersteht wieder und mit ihr erwachen die ländlichen Gesänge, deren sanfte Melodieen die von den erhabenen Schrecken des vorhergehenden Eindrucks erschütterte Seele wieder in Frieden wiegen."

Welche neidlose Begeisterung, welch echt poetisches Mitempfinden des Franzosen für deutsche, edelste Kunst! Zugleich welche Ehrfurcht vor dem Genie eines Beethoven, das die heutigen verblendeten Toren unter unseren Feinden, wenn sie das unsterbliche Genie nun einmal nicht ganz hinwegdisputieren können, wenigstens als nicht deutschen, sondern belgischen Ursprungs hinstellen.

Die Briefe Canstatts berichten weiter: „Vorige Woche (August 1833) war der Pole *Chopin* hier; ich hatte eine ungeheure Freude ihn wiederzusehen und wiederzuhören; er blieb nur wenige Tage. Er spielte auf einem wunderbaren Pleyel'schen Flügel, den Kalkbrenner für sich vorausgeschickt hat: er selbst folgt auch bald nach, er kommt von Deutschland zurück. Chopin war nur zu seiner Erholung hier und gab leider kein Conzert. Er war freundlich genug mit mir zu E. zu gehen und so konnte ich auch diesen den Genuß verschaffen, ihn zu hören. Der Harfenspieler Dizi, der früher mit Kalkbrenner gereist ist, war mit ihm; dies ist eine alte Bekanntschaft aus Wien. Chopin erzählte mir, daß Mendelssohn in London ist und dort auf Händen getragen wird. Hiller reist mit seiner Mutter bald nach Paris zurück, um sich dort völlig zu etablieren; er wird vielleicht über Brüssel kommen, was mir viel Freude machen könnte. Ich habe durch Chopin Servais' Variationen an Franchomme geschickt; dagegen hat mir Chopin eine Phantasie nach Tema's aus Robert le Diable versprochen, die er mit Franchomme für Piano und Violoncell componiert hat. — Nun rücken die Septembertage mit festlichen Erwartungen heran; ich bin auf den musikalischen Teil neugierig. Auf der Place royale wird an einem großen Orchester gezimmert, wo unter freiem Himmel ein großes Conzert von den Vereinigten Harmoniecorps Belgiens nach der Art der Tuilerienkonzerte in den Julitagen zu Paris aufgeführt werden soll. Im Dome wird ein großes Requiem von Fétis componiert mit 100 Sängern und 60 Blasinstrumenten aufgeführt. — Meyerbeer kommt zur ersten Vorstellung von Robert le Diable; es sind schöne Sachen darin; er hat es mit keinem Genre verderben wollen; die Oper ist der sonderbarste Verein deutschen, französischen und italienischen Geschmacks."

Später heißt es: „Gestern und heute habe ich eine der wunderschönsten Produktionen gehört, denen ich jemals beigewohnt habe. Alle Musikbanden der Armee vereinigt, 360 Musiker, haben unter Fétis' Leitung auf der Place royale ein Conzert aufgeführt mit einem so vollkommenen Ensemble, daß ich es nur den Pariser Conservatoriumsconzerten vergleichen kann. Die Ouvertüren aus Oberon, Tancred, Wilhelm Tell, die Marseillaise und Brabançonne haben wunderbaren Effekt gemacht. Denke Dir dabei die ungeheure Volksmasse als Auditorium, welch' imposanter Anblick! Alle Dächer und Fenster voll! Das Orchester war auf der Colonnade einer Kirche, den ganzen Platz dominierend, darauf alle Musiker mit wallenden Federbüschen, glänzenden Uniformen und glänzenden Instrumenten, überall Tricolordecoration und die herrlichste, feenartige Musik! Die Trauermesse von Fétis für die Gefallenen wurde vorigen Montag in St. Gudule executiert; sie ist sehr charakteristisch und in strengem Styl."

Nach Erwähnung öfteren Zusammenseins und Musizierens mit Mme. Viardot, der Malibran und deren Gatten Bériot [1], welch letzterer namentlich das Ensemblespiel mit Canstatt sehr liebte, schließen die musikalischen Mitteilungen Canstatts aus jener Zeit in Brüssel, wo sich, wie in Paris, nach dem Erlöschen der Cholera wieder ein reiches Musikleben konzentrierte, das alle damals reisenden Künstler, die noch immerhin zu zählen waren, anlockte. Glückliche Zeiten für Künstler, als noch ein Virtuosenkonzert ein Ereignis war, das Wochen vor- und nachher die Gemüter bewegte und jedenfalls dauernderen Eindruck hinterließ, als heute! — Freuen wir uns dagegen, daß aufstrebende deutsche Künstler keiner Wallfahrt mehr nach dem Auslande bedürfen, um dort allein höchste Vervollkommnung zu erreichen. Ist es doch so gekommen, daß immer mehr künstlerische Größen des Auslandes sich um die Gunst des Publikums in deutschen Musikzentralen bewarben und sich gerne dauernd in deutschen Hauptstädten niederließen. — Wir werden uns nie mit einer chinesischen Mauer umgeben wollen gegenüber fremder Kunst, aber hüten wir uns, in Zukunft wieder Abgötterei mit Auslandskunst zu treiben, nur weil sie Fremdes bringt. Wie auf allen anderen Gebieten mag uns diese große, ernste Zeit lehren, wieder dankbarer oder noch dankbarer zu werden für den unerschöpflichen Reichtum deutscher Kunst, um daraus manches mit Unrecht Vergessene wieder ans Tageslicht zu ziehen.

Organistisches.

Von KARL BERINGER (Ulm a. D.).

(Fortsetzung.)

Interessant ist es, in diesem Zusammenhange eine Stimme über Liszt als Improvisator auf der Orgel zu vernehmen. Es war im Sommer 1836. Liszt hielt sich mit der Gräfin d'Agoult in der Schweiz auf. Zu ihnen gesellte sich, durch Liszt und die Gräfin eingeladen, die George Sand mit ihren zwei Kindern und einer Kammerfrau. Von Chamounix aus, wo die Gesellschaft einige Zeit verweilte und wegen ihres phantastischen Aufzuges großes Aufsehen erregte, wurde ein Ausflug nach Freiburg unternommen. Ueber dieses Zusammensein bringt nicht nur G. Sand in ihren „Lettres d'un voyageur" manche, teilweise ergötzliche Einzelheiten; auch A. Pictet verwebt in seine Erzählung „Une course à Chamounix" das Tun und Treiben der damals sich so nahe Stehenden. In Freiburg war in der Nikolauskirche von dem Orgelbauer Moser eine große Orgel aufgestellt worden. Als Liszt und seine Begleiter gegen Abend dort ankamen, suchten sie ohne Verzug das interessante Instrument auf. Liszt begann, als sich schon die Abendschatten in die weite Kirchenhalle gesenkt hatten, zunächst über Mozarts „Dies irae" zu phantasieren, um dann noch

[1] *Charles Auguste de Bériot*, geb. 1802 zu Löwen, gest. 1870 in Brüssel, zählte zu den berühmtesten Violinvirtuosen aller Zeiten. Er unternahm zahlreiche Konzertreisen, war bis 1830 erster Sologeiger des Königs der Niederlande, wurde 1843 Professor am Brüsseler Konservatorium. 1858 erblindete er und wurde am linken Arme gelähmt. Er hinterließ zahlreiche Kompositionen.

ein eigenes Thema hinzuzufügen. Pictet schreibt hierüber: „Und nun entspann sich ein eigentümlicher Kampf zwischen beiden. Kühn griff das Leichtere den ernsten Gegner an und entwickelte um ihn herum tändelnd alle Gaukeleien der Kunst, um ihn von seiner regelmäßigen Bahn in die Abgründe der Dissonanzen zu verlocken. In den glänzendsten Tönen der Orgel erging es sich anmutig in tausend neckischen Launen, bis es, ärger entflammt, über den beharrlich ernst gemessenen Gegner voll Leidenschaft und Mut in Töne des Spottes und Zornes überging. Endlich mit Aufbieten aller Kräfte umschlangen sich beide Themen: Klagelaute, Schmerzenstöne, bizarre Klänge erhoben sich aus dem Kampf, als ob Laokoon, von Schlangen umstrickt, den peinigenden Gewinden sich kraftvoll, aber vergeblich entreißen wollte. Doch war des Kampfes Ende ein anderes. Das erste Thema behauptete seine Suprematie und zwang das zweite zurück zum Grundton. Die zerstörte Harmonie kehrte wieder, und mit unbeschreiblicher Kunst vereinigten sich beide zu e i n e m Thema, zu einem Ausdruck vollendeter Größe und Pracht, Sinnigkeit und Leidenschaft, Macht und Grazie. Und dieses neue, mit der Verve des Genies entwickelte und durch alle Hilfsmittel des Instrumentes dargestellte Thema, eine Hymne der Erhabenheit, beschloß des Künstlers Improvisation."

Trotzdem Liszt kein Orgelvirtuos im höchsten Sinne des Wortes war, vermochte doch sein Spiel eine solch tiefgreifende Wirkung auf seine Zuhörer auszuüben! Freilich mag wesentlich d a s zu der großen Wirkung beigetragen haben, daß die zuhörenden Freunde an sich schon dem Meister ebenso viel Liebe als Verständnis entgegenbrachten. Wenn beim Zuhörer nicht verwandte Saiten mitschwingen, wenn er dem Künstler zum voraus kalt oder gar gegensätzlich gegenübersteht, dann verhallt auch die genialste Kunstoffenbarung wirkungslos . . .

Doch zurück zu Gottschalg! Wie sehr dieser von Einfluß auf Liszt war, erhellt aus einer Zuschrift Liszts an Gottschalg (Rom, 11. März 1862): „Gerne würde ich Ihnen," heißt es dort, „einen neuen Orgelbeitrag zusenden; aber leider fehlt es mir gänzlich an Anregung zu ähnlichen Arbeiten, und bis nicht einmal der *Tiefurter Kantor* nach Rom pilgert, wird wohl mein ganzer Orgelkram am Nagel hängen bleiben." Ein Mann, der sich derart der Hochachtung durch Liszt erfreute, kann doch nicht ohne weiteres mit der etwas anrüchigen Ehrentitulatur „Faktotum Liszts" abgetan werden. Gottschalg war wahrlich mehr als ein „besserer" Famulus; er war Anreger und Berater Liszts für Organistica. Wie sehr Gottschalg von Liszt als Propagandist geschätzt wurde, geht aus folgender Briefstelle hervor (Rom, 6. November 1863): „Sollte je meinem Komponistennamen ein festerer Kredit gewährt sein, so haben Sie gewiß, geehrter Freund, viel dazu beigetragen. Allem Anschein nach werden Sie auch fortfahren, Lisztsche Kompositionen gang und gäbe zu machen; ein seltsames Gebahren, von dem ich natürlich immer mit Vergnügen zu hören bereit bin."



R. M. Breithaupt.
Hofphotogr. Albert Meyer Nachf., Berlin W.

In voller Würdigung der künstlerischen Persönlichkeit Gottschalgs suchte Liszt auch dessen äußere Verhältnisse günstig zu beeinflussen. Er hätte es gerne gesehen, wenn Gottschalg als Nachfolger des berühmten Töpfer die Organistenstelle an der Weimarer Stadtkirche erhalten hätte. Aber: „Durch feindliche Einflüsse wurde ich nicht gewählt," schreibt Gottschalg lakonisch, aber vielsagend über den Erfolg seiner Bewerbung. Ja — die feindlichen Einflüsse!! Wer hat sie nicht schon zu spüren bekommen, jene geschäftige Minierarbeit, der kein Mittel zu verworfen ist, um ehrlichem, idealem Streben den Boden abzugraben! nene lichtscheuen Helden, deren Wege zwar versteckt und vrumm sind, aber häufig genug weit eher zum Ziele führen rls die offene gerade Bahn vornehmer Geister, können den allerdings recht zweifelhaften Ruhm für sich in Anspruch nehmen, daß sie sich der Wirkung des alten Sprichwortes von der Beharrlichkeit, die zum Ziele führt, zu allen Zeiten recht wohl bewußt waren. Um sich dessen zu vergewissern, braucht man freilich nicht erst nach Weimar zu pilgern. Gegen eine e h r l i c h e , s a c h l i c h e Gegnerschaft wird man nichts einwenden können. In künstlerischen Fragen werden eben die Anschauungen immer wieder auseinandergehen, und ein frischer, offener Widerstreit der Meinungen kann nur klärend, reinigend wirken. Aber intrigieren um jeden Preis, das ist der Gipfelpunkt niedrigster, unvornehmster Gesinnung!

Doch hatte Liszt die Genugtuung, daß Gottschalg später zum Hoforganisten in Weimar ernannt wurde. Heiter wirkt dabei, daß ihm zuerst der Titel eines Schloßorganisten verliehen wurde. Diese Bezeichnung wurde aber abgeändert, als Liszt geltend machte, das Schloß brauche keinen Organisten, wohl aber der Hof. Freilich war dieser Posten für Gottschalg mehr eine Ehrenstelle als eine fette Pfründe, und es verwirklichte sich leider nicht, was ihm Liszt als äußeren, materiellen Erfolg von Herzen gegönnt hätte. „Schade nur," schreibt Liszt an Gottschalg (Rom, 14. Dez. 1864), „wie ich es öfter sagte, daß Weimar nicht einige Gottschalgs besitzt! Indes wäre dieser fühlbare Mangel ein Grund mehr, u n s e r n einzigen Gottschalg gehörig zu verwenden und nach seinem V e r d i e n s t zu schätzen und zu h o n o r i e r e n." Wie Gottschalgs finanzielle Wertschätzung in Wirklichkeit aussah, geht mit aller Deutlichkeit aus einem an den Verfasser dieses gerichteten Brief Gottschalgs hervor. „Denken Sie aber," schrieb er mir einige Jahre vor seinem Tode, „ich habe es in meinem ganzen Leben nicht auf 3000 M. festen Gehalt gebracht und muß mich jetzt mit kaum 2000 begnügen." Auch ein Beitrag zur Leidensgeschichte des Organistenstandes! Und dabei war in dieses Honorar noch das Gehalt für einen Lehrauftrag am Seminar in Weimar inbegriffen! Der Organistenberuf ist eben immer noch unter allen musikalischen Berufsarten hinsichtlich der Honorierung ein armes Stiefkind. Die Ungleichheit in der Gehaltsbemessung ist bei ähnlicher Vorbildung und ähnlichen Leistungen geradezu himmelschreiend, und der Dienst an großen Orgeln, der häufig eine mehr angemessene Honorierung mit sich bringt, wird leider nicht immer den Talentvollsten übertragen („feindliche Einflüsse"!). W a n n w i r d d a s a n d e r s ??

Freilich erging es Liszt hinsichtlich der finanziellen Bewertung seiner kompositorischen Tätigkeit zuweilen selber nicht besser. „32 Taler Honorar für mehrere Lisztsche Orgelkompositionen," schreibt Liszt einmal an Gottschalg, „sind wahrlich nicht zu tolerieren, und ich bitte Sie inständig, die Manuskripte von Körner (Verleger) sogleich zurückzuverlangen und ihm zu erklären, daß ich ein solch s c h o f l e s Honorar entschiedenst zurückweise . . . Melden Sie unversäumt an Körner meinen Protest gegen die Verunglimpfung meines Namens, die er mir durch diesen Verlagsskandal zugefügt."

Indes, wenn nur derartiges die größte „Verunglimpfung" von Liszts Namen, der größte „Skandal", der sich auf ihn als Künstler bezieht, gewesen wäre! Allein die verletzendste Mißachtung des Meisters lag bekanntlich nicht in der materiellen Bewertung seiner schöpferischen Tätigkeit, sondern darin, daß er als Komponist überhaupt abgelehnt wurde. Die ihm als reproduzierendem Künstler die höchsten Ehren zollten, die wollten ihm als Schaffendem den Lorbeer verzagen. Erst als sich das Grab über ihm geschlossen hatte, begann sich das Interesse und das Verständnis für seine Werke nach und nach zu entwickeln. Unser Meister war eben wieder einmal einer von denen, die zum Glorienschein erst des Totenscheines bedürfen.

Liszt hatte sich daran gewöhnt, absprechende Urteile mit einem gewissen Gleichmut hinzunehmen, was freilich nicht hinderte, daß er zuweilen doch sarkastisch oder bitter

wurde. So schreibt er z. B. an seinen Vertrauten in organistischen Angelegenheiten (Rom, 3. Dezember 1865): „Diejenigen meiner Weimarer Freunde, von welchen Sie mir schreiben, daß sie die Wahl Lisztscher Orgelstücke mißbilligten und den Organisten bedauerten, solch lästiges, undankbares Zeug vorzuspielen, dürften auch Rom beklagen, die Ungeheuerlichkeiten der Dante-Symphonie anhören zu müssen . . . Lieber Gottschalg! Verschonen Sie mich mit dergleichen! Ich habe wahrlich Besseres zu tun, als mich mit allen den Micheln zu beschäftigen!" Und ein andermal heißt es (Pest, 11. April 1871): „Dumme Jungen und Bengel haben mir manche Jahre die Aufführungen meiner Werke verleidet. Deswegen höre ich ungern von den Bestrebungen, meinen Namen in den Konzertprogrammen unterzubringen — oder herunterzumachen."

In bezug auf das große Publikum dürfen wir freilich nicht vergessen, daß dasselbe zuweilen in Orgelkonzerten leider nur Durchschnittsmusik zu hören bekommt. Ja, wenn an allen unseren großen Orgeln Organisten sitzen würden, die völlig auf der Höhe ihrer Aufgabe stünden und alle Gebiete ihrer Kunst überlegen beherrschten! Aber so werden an manchen Orten dem Konzertpublikum oft jahrelang, ja vielleicht jahrzehntelang von einem Organisten Programme vorgesetzt, die absolut nicht den Anforderungen unserer Zeit entsprechen. Es fehlen zuweilen nicht nur die Gipfelpunkte in dem Schaffen unserer altklassischen Meister; vielmehr wird allzu gerne auch das Schaffen unserer Modernen und Modernsten mit einer gewissen Aengstlichkeit übergangen. Von einer Erziehung des Publikums zu moderner Musik, zu Liszt und Reger, kann unter diesen Umständen nicht die Rede sein. Glaubt dann gelegentlich ein modern empfindender Künstler demjenigen Teil neuzeitlichen Schaffens, der auf Berücksichtigung vollauf Anspruch erheben darf, Eingang verschaffen zu sollen, so versagt das Publikum im großen ganzen jämmerlich.

Begegnete Liszts Schaffen auch kurzsichtigem Nichtverstehen und böswilliger Anfeindung, so hatte der Meister doch einen verständnisvollen Kreis Getreuer, die ihm in seinen künstlerischen Intentionen zu folgen vermochten. Prächtig zeichnet Hoffmann v. Fallersleben Feind und Freund in einem Gedicht, das er Liszt einmal zum Geburtstage widmete. Anfang und Schluß lauten:

Das ist der Fluch der Ueberlieferung,
Daß n u r das gilt, was einst gegolten hat.
Dem Künstler gönnt man meist sein Leben nur
Erst d a n n , wenn er schon längst begraben ist.
Für ihresgleichen sieht die Mitwelt an,
Was für sie lebt und ihr sein Herzblut zollt,
Sie aus dem Kreise des Gewöhnlichen
Ins Reich des Schönen und Erhabenen
Emporzuheben und dem Göttlichen
Zu nähern, daß sie himmlisch fühlt und denkt. — —
Doch doppelt glücklich nenn' ich heute dich,
Du kannst v e r z i c h t e n , hast es oft gezeigt,
Auf das, was man des Künstlers Lohn so nennt,
Und heut empfängst du von der Freunde Schar
Der Lieb' und der Verehrung Huldigung,
Und reicher strömt dir heut und künftig nun
Die volle Quelle schönen Mitgefühls,
So nimm denn heut auch freundlich an von m i r ,
Der dich so oft begrüßet und so gern,
Den Herzenswunsch, daß dir der h e u t ' g e Tag
Ein Tag der Freude sein und bleiben mag.

Mit diesen Versen haben wir eine Modulation vom düsteren Moll zum freundlichen Dur gemacht. Führen wir dieselbe weiter aus!

Trotz seiner Mißerfolge als Komponist wurde Liszt selbst an seinem Komponistenberufe nicht irre. „Ich kann warten!" heißt doch nichts anderes als: Wenn mir auch zu Lebzeiten die Palme des Schaffenden versagt sein sollte, die Zeit wird und muß kommen, da meine Werke eine fröhliche Auferstehung feiern werden. Und sie ist gekommen, diese Zeit. Dem Meister aber wurde gewiß der Blick in eine freundlichere Zukunft, so düster auch die Gegenwart aussah, erhellt durch das, was jedem geistig Hochstehenden einen festen inneren Halt verleiht und verleihen muß, durch den Glauben an sich selbst.

Es ist und bleibt nun einmal das Los, das traurige Vorrecht alles Großen, daß es sich durch Nacht zum Licht, durch Kampf zum Sieg hindurchringen muß. Der wahrhaft Große aber zeigt sich darin, daß er, wenn auch heftig umstritten, unentwegt fest zu stehen vermag, ein ragender Fels in der Brandung der Geister. Und Liszt, der schaffende Künstler, hat festgehalten an sich und seiner Ideenwelt. Die Palme, die die Mitwelt so gerne den Modegötzen und Tagesgrößen verleiht, hat ihm die Nachwelt aufs Grab legen müssen.

„Dem Künstler gönnt man meist sein Leben nur
Erst d a n n , wenn er schon längst begraben ist . . ."

Zum „Begriffe des ‚Natürlichen' in der musikalischen Technik".

Von ANNA RONER (Zürich).

Als R. M. Breithaupt mit seiner Arbeit: „Die Natürliche Klaviertechnik" festgewurzelte Begriffe erschütterte und sich zu Anschauungen in bewußten Gegensatz stellte, die ungeprüft von Generation zu Generation weitergegeben worden waren, suchte und fand er ein Schlagwort, das seine gegensätzliche Stellung im Grundriß bezeichnete. Er hatte sich davon überzeugt, daß die Schullehrweisheit Leistungen verlangt, die der Natur, d. h. dem Bau des menschlichen Körpers zuwiderlaufen; er hatte erkannt, daß wer streng nach diesen erklügelten Vorschriften handelt, zu keinem Ziel kommt; er hatte durch jahrelanges Beobachten festgestellt, daß was wir unter wahrhaft künstlerischer Technik verstehen, eine Summe ist von Vorgängen, die höchst naturgemäß und darum höchst zweckmäßig aus den in unserem Körper liegenden Möglichkeiten abgeleitet werden. In diesem Sinne konnte und mußte er seinen Aufbau technischer Formen bezeichnen als „natürlich" im Gegensatz zu erdacht und aufgezwungen. Ist das Ergebnis seines Forschens richtig, so muß auch der Begriff „natürlich" richtig sein.

„Gelöste" Technik ist ein Unterbegriff; denn auch die „gehemmte" Technik mit eingestellten Gelenken ist zu den „natürlichen" weil naturgemäßen Vorgängen zu rechnen. „Gelöst" heißt ja auch nur v e r h ä l t n i s m ä ß i g gelöst, so gut wie „eingestellt" v e r h ä l t n i s m ä ß i g eingestellt! Hier liegt der Knorren, über den die meisten Lehrer in den Anfangsstunden stolpern! Was heißt denn eigentlich „lockeres Spiel"! Doch nicht ein quallenartiges quabbeliges Hin und Her und Auf und Ab der Arme und Hände! Locker spielt, wer den W e c h s e l von S p a n n u n g und E n t s p a n n u n g beherrscht, wer dem „natürlichen" Fluß der Bewegung keine falschen Hemmungen entgegensetzt! Die Natur gab uns Beugemuskeln zum Zusammenziehen, Streckmuskeln zum Ausstrecken der Arme. Sicherlich ist es nicht „natürlich" — im ursprünglichen Sinne dieser zweckmäßigen Anlage — Strecker und Beuger g l e i c h z e i t i g anzuspannen. Was aber ist die Versteifung der Gelenke anderes?

Steifer, ungelenker als die Mädchen fand ich durchschnittlich die Buben, steifer als den linken Arm meistens den rechten. Tragen, greifen, handwerkeln, turnen, aber auch das Fassen von Federhaltern und Nähnadeln bedingen ein A n ziehen der Muskeln, ein H e r a n ziehen des Armes an den Körper. Die Klavierbewegung fordert das Gegenteil. Wo aber ist das ursprüngliche, das ganz gewiß doch „natürliche" Hängenlassen-



Anna Roner.

können des Armes geblieben? — Trotzdem wird es leichter sein, — und durchaus nicht „anstrengend“ für den Lernenden! — dem Kinderarm das Schlaffmachen der Muskeln nach und nach wieder beizubringen (eine Gehirntätigkeit, die es ja nur verlernt hat), als alle die verzwickten Dinge, welche die liebe alte Schule vom Anfänger forderte. Da sollte der Arm in bestimmter Schwebe unbeweglich gehalten werden, da durfte der Handdeckel nicht seitwärts, nicht abwärts kippen, da mußten die Finger hübsch rund gebogen auf und ab hämmern: welch eine Menge von Aufmerksamkeit, welch eine Summe von Nerven- und Muskelarbeit, welch ein Gipfel der Un-Natur! Ist es nicht „natürlich“, weil leicht aufzufassen, wenn wir vom großen Umriß einer meinetwegen ganz rohen Armtechnik weiterschreiten zum Einzelnen! Wer wäre so unvernünftig, vom Anfänger sofort die Ausschaltung aller störender Nebenwirkungen zu verlangen! Wir haben es ja nicht nur mit der Natur im allgemeinen, wir haben es mit so und so vielen Naturen zu tun. Da heißt es fortwährend nachgeben, ausgleichen, verschiedene Wege gehen: Denn was dem Einen recht ist, ist beim Klavierunterricht noch lange nicht auch dem Anderen billig! Aus dem gemeinsamen Grund gleichartigen Aufbaus wachsen die Verschiedenheiten jeder persönlichen Anlage, der unterschiedlichen Temperamente, der Heftigen, Energischen, der Flüchtigen, der Träumerischen, der Schlappen, der Gleichgültigen. Der Charakter spielt eine viel größere Rolle beim Technischen, als man denkt. Immer vom Standpunkt allgemeiner, für richtig erkannter Gesichtspunkte aus heißt es beim Unterricht herausfinden, was für jeden Schüler das ihm Gemäße, das seiner Natur „natürliche“ sei, allerdings ohne Schwachheit gegen offensichtliche Bewegungsmängel. Schließlich ist die Kernfrage, um die sich alles dreht, gelöst, wenn wir die Gesamtbewegung lehren vor der Teilbewegung; wenn wir die „natürlichen“ Hilfsmittel voll ausnutzen: Das Gewicht, die Kraft der übergeordneten Muskelgruppen; wenn wir mit einem Wort, den Finger nicht „unabhängig“ machen, sondern ihn schulen von der Schulter aus. Vergessen wir aber dabei nie, daß wir völlige Entspannung nur als Vorübung lernen und als Wechselbild der Spannung: Jeder Ton, auch der allerweichste, fordert ein Mindestmaß irgendwelcher Anspannung, sonst fiele ja die auf die Tasten geschwungene Hand wie ein Lappen in sich selbst zusammen! Und noch einmal: Nicht nur das „lockere Spiel“ ist „natürlich“, jede, auch die gehemmteste Spielweise ist es, wenn sie sich den Aufbau unserer Gelenke, unserer Muskulatur, deren wundervollen Ausgleich im Sinn von Wirkung - Gegenwirkung nutzbar macht. Spannung - Entspannung heißt das Zauberwort, mag es sich nun um lockere, d. h. richtiger gesagt: vorherrschend nachgebende, mag es sich um „gehemmte“ d. h. vorherrschend auf Muskelarbeit beruhende Spielweisen handeln. „Natürlich“ sind beide, natürlicher jedenfalls als die Lehrweise der älteren Methoden, welche darauf ausgingen, die Natur zu verändern und bei gewissenhafter Anwendung es fertig brachten, sie krank zu machen. Man unterband ja die „angeborene“ Bewegungsfreiheit. Ich darf von ihr sprechen, denn auch ich habe sie jahrelang an mir und Anderen unterdrückt. Wäre der Naturtrieb zweckmäßiger Bewegung nicht so urkräftig: Bei all dem Verbieten und Unterbinden, wie hätten da gute, geschweige hervorragende Techniker werden können! Also auch im Sinne eines schöpferischen Naturtriebes, der uns schließlich selbst bei dem ungeschicktesten Schüler bauen hilft, dürfen wir unsere Technik eine „natürliche“ nennen.

Der Buchstabe tötet, allein der Geist macht lebendig! Nicht um Bezeichnungen handelt es sich: Mögen wir von Entspannung sprechen, von schlaffem Arm, von Gewichtsgefühl: Wenn wir das Erkennen haben, so haben wir die Sache!

Ein Wort über „gelöste“ und „natürliche“ Klaviertechnik.

Von EMMI FREISLEBEN (Arnau a. d. Elbe).

Anknüpfend an Anna Bernaus interessanten Aufsatz über den Begriff des „Natürlichen in der modernen Klaviertechnik“ (Heft 9 der „N. M.-Z.“ vom 3. Febr. 1916) möchte ich zu dieser Frage Stellung nehmen. Ich bin der Ansicht, daß die Bezeichnungen „gelöst“ und „natürlich“ als gleichwertig nebeneinander bestehen können, wenn auch in verschiedenem Sinne. „Natürlich“ erscheint jedem Menschen das, was seiner individuellen Veranlagung und Neigung am meisten entspricht und kann nur als relativer Begriff gewertet werden. Die „gelöste“ Technik erzeugt bei richtiger Anwendung abgerundete, anmutige Bewegungen, die dem ästhetisch gebildeten Menschen ebenso „natürlich“ erscheinen wie ein leichter, federnder Gang, ein graziöser Tanz oder eine melodische, angenehme Stimme. Wie viele Menschen aber besitzen „natürliche“ Anmut in Sprache, Bewegung und Handeln? Unbeholfenheit und Ungeschicklichkeit finden sich viel häufiger bei den sogenannten „Naturkindern“ als bei „geistig und körperlich geschulten Menschen“ und die Erziehung hat an sogenannten „natürlichen“ Vorzügen meist größeren Anteil als die „Natur“ des Menschen. Erscheint uns nicht „höchste Kunst“ in ihrer Unaufdringlichkeit gerade deshalb „natürlich“, weil ihr alle störenden Geschmacklosigkeiten fehlen? Die Musik J. S. Bachs ist der beste Beweis dafür. Seine kunstvolle Stimmführung wirkt in guter Ausführung ungemein „natürlich“ und erinnert gerade musikalisch poetische Gemüter oft an „Naturlaute“ wie Vogelgezwitscher, Quellenrieseln, Bachesrauschen u. dergl. Musikalisch Ungebildeten aber erscheinen des großen Meisters Inventionen, Tokkaten, Suiten und Fugen fast immer verworren, gekünstelt und unverständlich.

Nun noch eine kurze Betrachtung über den pädagogischen Wert der modernen Klaviertechnik, wie sie in verschiedenen Abweichungen unter andern von R. M. Breithaupt, Eug. Tetzl, Alex. Ritschl, Toni Bandmann, Rud. Tanner und nicht zuletzt von Helene Kaspar in Leipzig in Wort und Schrift gelehrt wird. Der „Praktische Lehrgang des modernen Klavierspiels“ (zwei Hefte) und „Die moderne Bewegungs- und Anschlagslehre im Tonleiter- und Akkordstudium“ (ein Heft bei Pabst in Leipzig erschienen), sowie das Buch „Klavierunterricht“ von der letztgenannten, feinsinnigen Klavierpädagogin kann Neulingen in der modernen Klavierunterrichtsmethode nicht warm genug empfohlen werden. Denn besonders Musiklehrer auf dem Lande bedürfen nicht nur theoretischer, sondern vor allem praktisch verwendbarer Unterrichtswerke, zu welchem H. Caspars obenerwähnte drei Hefte im besten Sinne gehören.

Ein guter Musikunterricht schließt hohe ethische und ästhetische Bildungswerte in sich, denn er erzieht zum Verständnis alles Schönen in Natur und Kunst, zur Pflege edler Lyrik und guter Lektüre; er schärft Auge, Ohr und Verstand, übt den heilsamsten Einfluß auf das Gemüt und den Charakter der Jugend aus, weckt schlummernde Neigungen zur Malerei und Dichtkunst und schafft so dem heranreifenden jungen Menschen ungeahnte Glücksmöglichkeiten, die sein Leben reich und inhaltsvoll gestalten können. Eine gediegene allgemeine Bildung und Kenntnisse in der Harmonielehre und Musikgeschichte sind für Lehrer und Schüler die selbstverständliche Voraussetzung, um die Verbreitung des guten, musikalischen Geschmacks zu fördern. Damit ist es besonders in der Provinz noch herzlich schlecht bestellt. Viele Eltern lassen ihre Kinder sozusagen nur zum Vergnügen unterrichten und betrachten den Klavier-, Geigen- und Gesangsunterricht als einen fast strafbaren Luxus, den sie durch die Billigkeit der Unterrichtsstunden, des neu anzuschaffenden Instrumentes und der Musikalien wieder wettmachen wollen. Und der Musiklehrer selbst entbehrt nur allzuoft der höheren Geschmackskultur, ist meistens außer stande, sich den Genuß guter Konzerte zu verschaffen, erteilt oft den Musikunterricht „der Not gehorchend, nicht dem eigenen Triebe“ und hat weder Zeit, Geld noch geeignete Bücher, um seinen eigenen musikalischen Geschmack zu bilden. Speziell aus Provinziallehrerkreisen ist über die moderne Klavierunterrichtsmethode schon so viel gewitzelt und gespöttelt worden, daß ein ernstes Wort zu ihrer Verteidigung nicht unangebracht erscheint. Mit Entsetzen betrachten oft „Uneingeweihte“ den ungewohnten Armschwung und freien Fall des Armes der modern Spielenden und finden deren Bewegungen „unnatürlich“ und manieriert. Sie bedenken nicht, daß auch das eckige, „fixierte Fingerspiel“ eine Art Mode war, die nun einer „neuen“ weichen muß. Wäre jedoch das „freie Spiel der Gelenke“ nur eine äußerliche Modesache, so brauchte man in so ernsten Zeiten kein Wort über dasselbe zu verlieren. Auch ich mußte ein leises Mißtrauen überwinden, ehe ich meine strenge Prager Schule nach zwei Jahren eifrigen Geheimstudiums der neuen Lehre dankbar unterordnete, jetzt aber nach jahrelangem Zaudern und Kämpfen finde ich mich reichlich belohnt durch die guten Erfolge meiner musikalischen Lehrtätigkeit. Eigener Erfahrung gemäß kann unter richtiger Anwendung der neuen Anschlags- und Bewegungslehre die tägliche Uebungszeit bei den gleichen Resultaten fast um die Hälfte gekürzt werden, was bei der Ueberbürdung unserer studierenden Jugend schwer genug in die Wagschale fallen dürfte. Wohl heißt es auch bei Anwendung der modernen Klaviertechnik ernst und tüchtig arbeiten. Doch genügen schon für Berufsspieler drei Stunden, für Dilettanten eine bis zwei Stunden täglicher Uebung, um ansehnliche Erfolge zu erzielen. Alle naturwidrigen Fesselübungen und komplizierten Fingersätze kommen bei Befolgung der Gesetze des vernünftigen Naturspieles in Fortfall; wohl aber heißt es stets mit größter Aufmerksamkeit, kritischem Verstand und Anspannung all seiner geistigen Kräfte üben. Nie rein mechanisch; stets auf Klang und rhythmische Wirkungen bedacht. Unter diesen Bedingungen machen selbst weniger musikalische, aber gescheite

Kinder recht gute Fortschritte, während für die musikalischen die gekürzte Uebungszeit eine wahre Erlösung von nutzloser Qual bedeutet. Anerkannt große Künstler wie Ansorge, d'Albert, Teresa Carreño, Lambrino, Godowsky u. a. wissen den Wert der modernen Pädagogik zu schätzen, deren Quintessenz im folgenden besteht: Vernunftmäßiger Gebrauch des Arm-, Hand- und Fingergewichtspieles, Wurf-, Schwung- und Rollbewegungen, Gleitanschlag im Akkordspiel und in der Tonwiederholung, großer Legatoton mittels Kreisschwung des Handgelenkes, freies Armstakkato. Uebungen mit stillstehender und gleitender Hand für ruhige Melodieführung, Handgelenk- und Fingergelenkstudien sind nach wie vor für eine gediegene Klaviertechnik unerläßlich. Denn diese Grundpfeiler der guten, alten Schule stützen das Gebäude der „neuen", mahnen aber an die Worte unseres deutschen Lieblingsdichters:

„Das Alte stürzt, es ändert sich die Zeit,
Und neues Leben blüht aus den Ruinen."

Die Geraer Hofkapelle im Orient.

Deutsche Kunstfreunde hatten sich vereinigt, um unter Förderung der kaiserlichen Regierung in Sofia und Konstantinopel, deutsche Musikfeste zu ermöglichen. Zu dieser Kunstfahrt war ausersehen *die fürstliche Hofkapelle aus Gera*, die der kunstsinnige *Fürst Heinrich XXVII.* zur Verfügung stellte. Leiter der Musikfeste war der *Hofkapellmeister Heinrich Laber*. Außerdem nahmen an der Kunstfahrt teil: *Emmy Leisner*, von der königlichen Oper, *Carl Clewing* vom königlichen Schauspielhaus in Berlin und Prof. *Straube* aus Leipzig.

Durch die Entsendung deutscher Künstler und der Darbietung deutscher Kunst sollte das gegenseitige Verstehen der verbündeten Völker gefördert werden. In erster Linie galt es eine kulturelle Aufgabe zu erfüllen.

So fanden denn zunächst in Sofia unter dem Protektorate der Königin drei Konzerte im K. Nationaltheater statt. Der Zuschauerraum bot ein glänzendes Bild.

Die früher russenfreundliche „Saria" schreibt: „Die Konzerte haben eine unauslöschliche Erinnerung hinterlassen, sie tragen neben ihrem künstlerischen Werte den Charakter einer riesigen Kundgebung der Freundschaft zwischen den verbündeten Nationen. Das dritte Konzert, eine Matinee, stellte einen in der Hauptstadt nie dagewesenen musikalischen Triumph dar. Die Instrumente sind zwar verklungen, ihre Musik aber lebt in den Seelen weiter. Das Blatt schließt: „Auf Wiedersehen! Vergessen Sie uns nicht!"

Bewundernswert war es, mit welcher Präzision und Reinheit die Geraer Hofkapelle unter der hervorragenden Leitung Heinrich Labers alle Werke wiedergab. Einen besonders großen Eindruck hinterließen das „Meistersingervorspiel" und die 5. Symphonie von Beethoven. Fräulein Leisner trug mit großem Empfinden unter anderem die „Allmacht" von Schubert vor. Auch in den Liedern von Brahms, welche Prof. Straube ungemein feinsinnig am Flügel begleitete, hatten großen Erfolg. Herr Clewing sprach Schiller und Goethe mit ausdrucksvollem Pathos und sang deutsche Volkslieder. Der Reinertrag der Konzerte wurde den bulgarischen Kriegerfamilien zugewendet.

Nach dem letzten Konzerte wurde die Geraer Hofkapelle mit ihrem Dirigenten und den Solisten im königlichen Schlosse empfangen, wobei die Solisten wie das gesamte Orchester Ordensauszeichnungen erhielten.

Von Sofia aus führte der Balkanzug die deutschen Künstler in das märchenhafte Konstantinopel, in dessen Mauern sich nunmehr ein Ereignis seltenster Art abspielte. Das Musikfest begann mit einem Hofkonzert vor dem regierenden Sultan Mehmed V. im Jildispalast, zu dem der Osmanenherrscher außer den Ministern und höchsten Hofwürdenträgern, den deutschen und österreichischen Botschaftern mit ihren Botschaftsräten geladen hatte. Selbst wer viel Pracht dieser Welt gesehen hat, steht geblendet von dem Glanze des herrlichen Merassim-Kioskes, seinen wunderschönen Teppichen, Vorhängen, Vasen und sonstigen Kostbarkeiten.

Den historischen Saal durchrauschten die Padischah-Hymne, die deutsche und österreichische National-Hymne. Dann folgten die weihevollen Klänge des „Meistersingervorspiels", das Largo von Händel, deutsche Volkslieder von Emmy Leisner und Karl Clewing vorgetragen, sowie Violin- und Violoncellosoli, gespielt von Hofkonzertmeister Blümle und Kammermusiker Schmidt. Seine Majestät der Sultan zeichnete sämtliche mitwirkende Künstler durch Ordensverleihungen aus.

In den folgenden Tagen hatte die türkische Hauptstadt den Genuß eines richtigen deutschen Musikfestes, mitten im Weltkriege.

Der „Osmanische Lloyd" in Konstantinopel schreibt: „Rein kulturell gesprochen, wird man, ohne die Bedeutung der Solisten auch nur im geringsten zu beeinträchtigen, sagen können, daß der Schwerpunkt der verdienstvollen Veranstaltung in dem Besuche des Orchesters liegt." Ein solcher festgefügter und seiner Sache sicherer Tonkörper wie die Geraer Hofkapelle hat noch auf keinem Konzertpodium Konstantinopels gestanden.

Alles lauschte auf das, was das vollkommene Instrument der reußischen Hofkapelle und Hofkapellmeister Heinrich Labers starke und geschickte Hand ihm wundervoll vermittelte. Es war besonders interessant zu sehen, wie er in der Haydnschen Militär-Symphonie, also in dem in der Struktur einfachsten und äußerlich anspruchlosesten Werke, den Höhepunkt seines Könnens erreichte. Hier wandelte Laber mit seiner Künstlerschar auf den Spuren der Meininger, an deren beste Tage die intime Zwiesprache der Streichinstrumente, mit den in ihrer Klangfarbe wunderbar abgestimmten und unübertrefflich gehandhabten Holzbläsern lebhaft erinnerte.

Ein Sonderkonzert gab es für die türkische Frauenwelt, die sich besonders beifallsfreudig bei Bach und den deutschen Volksliedern zeigte.

Den Abschluß des Musikfestes bildete ein Konzert im malerischen Park von Top Kapu-Serai, bei dem etwa 50 000 Zuhörer anwesend waren. Auch der deutsche Botschafter, Graf Wolff-Metternich, der den Künstlern während der ganzen Dauer ihrer Anwesenheit in der türkischen Hauptstadt unermüdliches Interesse gewidmet hat, war bei diesem Abschiedskonzerte zugegen. Wiederum waren die Geraer Gegenstand herzlichster Kundgebung und ein Sturm der Begeisterung brauste hinauf zu den Tempeltrümmern der Antike. So schlossen die deutschen Musikfeste im Orient mit einem wundervollen hellen und reinen Akkord.

Dr. P. W.

Stuttgarter Musikbrief.



Die zweite Hälfte der nun abgelaufenen Spielzeit hat uns keinerlei Sensation beschert, wie wir sie in der ersten durch die Aufführung von Schillings' „Mona Lisa" erlebten. An Neuerscheinungen brachte die Kgl. Oper nur *Seyffardts* „Glocken von Plurs", über welche Oper seinerzeit an dieser Stelle ausführlich berichtet wurde. Es wird erzählt, daß der Komponist mit der Umarbeitung der Oper beschäftigt sei — etwas, das übrigens kaum interessiert, da aus dem rein epischen Stoffe auch die geschickteste Hand schwerlich ein Drama zu formen imstande sein dürfte. Die Opernspielzeit ließ uns in ihrem Verlaufe nicht eben überwältigend viel Schönes oder Großes erleben. War uns auch Gelegenheit gegeben, in einer *Strauß-Woche* wieder einmal vier Opernwerke des Meisters zu hören, wobei Strauß und Schillings die Leitung hatten, so blieben doch im übrigen die Anforderungen unerfüllt, die das gebildete Publikum an eine Kunststätte vom Range unseres Hoftheaters zu stellen sich für berechtigt halten darf. Wir haben ohne allzuviel Teilnahme des Publikums *Götzens* „Widerspenstige" und den „Parsifal" zur österlichen Zeit wieder gehört, aber z. B. Mozarts Opern bis auf eine einzige (!) auf das schmerzlichste vermißt. Nun sind ja ganz gewiß dem Besucher nicht alle Gründe erkennbar, die dazu führten, dies und nicht jenes Repertoire zu entwerfen. Die leidige Kassenfrage spricht immer mit, und das im allerhöchsten Maße. Allein es muß doch immer wieder gesagt werden: wohin kommen wir, wenn wir durch den Theaterbetrieb um einen wesentlichen Teil unseres Kunst- und Kulturgutes gebracht werden? Daß die Stuttgarter Hofbühne drei neue Opern in *einer* Spielzeit herausbringen konnte, in diesen schweren Zeiten herausbringen konnte, gereicht ihr ohne Zweifel zu hohem Ruhme, und daß die künstlerische Leitung auch in der nächsten Spielzeit allerlei Neuheiten plant, erfüllt uns mit Freude. Allein mußte sie an die Opernzeit einen Appendix von Operetten hängen? Auch hier gebar die Not den Gedanken: es sollen die Mittel aufgebracht werden, wieder volle Gagenbezüge für die Künstler, denen Abstriche gemacht werden mußten, zu ermöglichen. Diese Absicht ist ohne Frage dankbar anzuerkennen. Und doch muß man fragen, ob es nicht möglich gewesen wäre, das schöne Kleine Haus von dem entsetzlichen Schunde, den man leider zu hören bekam, frei zu halten? Suppés „Pfiffigen Kadetten", der früher „Donna Juanita" hieß, in allen Ehren, aber den traurigen Schmarren „Jung muß man sein" oder das üble „Dreimädlerhaus", das Schubertsche Musik verhunzt — derlei sollte eine so hochstehende Bühne sich doch vom Halse halten! Da ist Strauß, der alte Johann Strauß, ist Millöcker, ist Suppé, ist Offenbach mit seinen parodistischen Operetten: ja, wenn die große Anzahl von Werken, die wir diesen Männern zu verdanken haben, einmal

gründlich gesichtet würde, was könnte da nicht alles für die Bühne nutzbar gemacht werden! Gewiß, nur für eine bestimmte Zeit, aber das ist ja auch mit Gilberts Operetten glücklicherweise der Fall, und Werke wie der „Lustige Krieg", „Fatinitza" und andere brauchten doch nicht erst erworben zu werden.

Unter den Konzerten behaupteten die der *Kgl. Hofkapelle* ihren längst bekannten hohen Rang unter der Leitung von *Max v. Schillings*. Wir hörten als örtliche Neuheit Max Regers wunderbare Mozart-Variationen, erfuhren abermals, daß Liszts Faust-Symphonie schon stark verblaßt ist und erfreuten uns an Schuberts „Unvollendeter" und begeisterten uns an Beethovens neunter Symphonie. Leider sprechen beim Entwurfe der Programme wohl hie und da höfische und andere nicht diskutierbare Rücksichten mit. So mußten wir am Geburtstage des Königs ein stilistisches Durcheinander im Programme erleben, das nichts weniger als schön war. — Gans Vortreffliches wie immer leisteten auch die Herren des *Wendling-Quartetts*, die ja auch außerhalb Stuttgarts immer mehr Boden gewinnen. Auch unsere zweite Kammervereinigung, die der Herren *Kessissoglu*, *v. Akimoff* und *Donndorf* ist rühmend zu erwähnen. Sie hat sich um Joseph Marx angenommen und wird diesem noch allzuwenig gespielten Meister in der nächsten Saison einen ganzen Abend einräumen.

Der *Lehrergesangverein* konnte bedauerlicherweise nur mit einem stark gemischten Programme aufwarten. Er hat unter der Ungunst der Zeit wie mehr oder weniger alle Kunstverbände zu leiden, arbeitet aber mit jenen unverdrossen weiter. — Vom *Verein für klassische Kirchenmusik* hörten wir zu Ostern (!) Bachs Weihnachtsoratorium und weiter desselben erhabenen Meisters oft verkannte, unsagbar herrliche Passion nach Johannes. *Erich Band* ist beiden Vereinigungen ein ebenso zuverlässiger wie fleißiger und umsichtiger Führer. Die Passion kam mit *Agnes Leydecker*, Frau *Helling-Rosental*, *Aug. Stier*, *Otto Helgers* und Dr. *Paul Kuhn* zur Aufführung. Kuhn sang seinen Part in pseudo-dramatischer Weise: ein Schulbeispiel dafür, wie der Evangelist nicht gesungen werden darf, soll nicht alle Würde und Hoheit des Stiles verlorengehen. — Von dem ausgezeichneten *Stuttgarter Liederkranz* ist leider nur zu berichten, daß er in gewohnter Weise seine immer sehr stark besuchte, alljährlich stattfindende Schiller-Feier abzuhalten vermochte, einen Akt liebevollen Gedenkens an den herrlichen deutschen Dichter, Denker und Propheten. — Ueberfüllt waren, wie meist, die *Volkskonzerte* des Württ. Goethe-Bundes.

Von Sängern hörten wir den Stuttgarter *Helge-Lindberg*, einen ungemein hochstrebenden Künstler, der an Frau *Haustein* als Klavierspielerin eine geradezu ideale Begleiterin hatte, den trefflichen *Max Krauß*, der mit dem begabten jungen *Wolfgang Ruoff* ganz vorzüglich musizierte, sodann die Kinderlieder-Spezialistin *Helene Kausler*, die ursprünglich veranlagte und temperamentvolle, aber noch unfertige *Helene Sigel*, weiter *Mary Gander*, die eine sehr beachtenswerte Anfängerin ist, ferner den stimmlich glänzenden Skandinavier *Aagard-Oestvig* von der Stuttgarter Oper, der leider zu wenig Sprechstudien macht und in Gefahr stehen dürfte, einem gewissen Manierismus des Vortrages zu verfallen, endlich die begabte Stuttgarterin Frau *Rücklos* und die unvergleichliche Vortragskünstlerin *Eva Katharina Lißmann*, die uns wieder einmal reinste und höchste Kunst innerlich erleben ließ. — Von Klavierspielern ließen sich hören: *d'Albert*, *Max Pauer*, der seit langer Zeit ein ganz eigener und einer ist, der alles kann, der sehr junge Chilene *Claudio Arrau*, der viel seltener vor der Oeffentlichkeit erscheinen sollte und dem seine Erzieher Gelegenheit geben müßten, sein bedeutendes Talent in der Stille zur Reife kommen zu lassen, *Wilhelm Backhaus*, *Kessissoglu*, dem zu seiner großen technischen Fertigkeit noch ein vollgerütteltes Maß von künstlerischer Besonnenheit zu wünschen ist, und schließlich der jugendliche *Schelbe*, der Gutes verspricht.

Einem tatsächlich vorhandenen Bedürfnisse ist der neue Organist an der Markuskirche, *Hermann Keller*, mit seinen geistlichen Abendmusiken entgegengekommen. Stilistisch ließen zwar die Programme zum Teil noch einiges zu wünschen übrig, allein die Wiedergabe der mit allerlei Kunstkräften von Stuttgart und anderswoher vorgeführten Werke war in der Hauptsache höchst befriedigend. Ein besonderes Verdienst erwarb sich Keller durch seine Uraufführung der Phantasie und Fuge in d moll von Reger. Dessen Tod hat natürlich auch in der schwäbischen Residenz lebhafte Teilnahme geweckt. Diese erhielt ihren äußeren Ausdruck in einer *Totenfeier* im Konzertsaale des Kgl. Konservatoriums, bei der Pauer, Wendling und sein Quartett, Keller spielten, Frau Hoffmann-Onegin sang und der Unterzeichnete die Gedächtnisrede hielt, die in dieser Zeitschrift abgedruckt wurde.

W. Nagel.



Breslauer Musikbrief.

Schon zu Ende Mai ist mit dem „Begräbnisgesang" von Brahms in der Lutherkirche die Breslauer Musikspielzeit offiziell zu Grabe getragen worden, aber sie macht immer noch kleine Sonderversuche wiederaufzuleben. Ihre ungewöhnlich lange Dauer und die Zerfaserung ihres Lebensfadens sind heuer die am meisten hervortretenden Kennzeichen des hiesigen Musikbetriebs. Wir hatten eine Uebererzeugung an nachschaffender Kunst, gleichsam eine große Parade musikalischer Eindrücke, doch unter ihnen leider gar manche, die der nach jeder Parade üblichen Kritik nicht standhalten konnten, weil mehr als sonst dienstuntaugliche Rekruten Anlaß zu Mißfallen gaben. Unsere Musikindustriellen überboten sich auf eine fast amerikanische Weise in dem Streben, uns möglichst viele Sensationen in möglichst eng geschlossenen Reihen und mit reichlicher Verwendung von Reklame zu bieten. Das große Angebot hatte freilich auch den großen Vorteil, daß wir an Ereignissen von besonderem Werte teilnehmen konnten. Es war, wie man sich hier volkstümlich ausdrückt, „mehr los" als in den letzten Jahren des Friedens. Dem Zuwachs zur äußeren und inneren Bewegung in unserm Leben während des Krieges und der stärkeren Spannung unserer Sinne entspricht eben das Wachstum der Kunstwerte; der Krieg hat auch in der Musik mehr Kräfte mobil gemacht, als es die aus der politischen und wirtschaftlichen Lage entstandenen Schwierigkeiten erwarten ließen.

Trotz diesen Schwierigkeiten standen die Aktien des Orchestervereins und der Singakademie höher als manchesmal in Friedensjahren. Der Rechenschaftsbericht über das in ihren großen Mittwochskonzerten angelegte und von Prof. Dr. *Dohrn* oft hoch verzinste neue Kunstkapital soll den Anfang meiner Bilanz bilden. Wir hörten ziemlich viele Neuheiten und nach sauberer Ausgrabung neu gewordene Altertümer: Regers Vaterländische Ouvertüre und Ballettsuite, die Heitere Serenade von J. Haas, Hauseggers Wieland, Schuberts B dur-Symphonie (ungefähr 90 Jahre nach ihrer Entstehung), den 13. Psalm von Liszt, die Messe in e moll von Bruckner und die Bachschen Kantaten „O ewiges Feuer" und „Alles nur nach Gottes Willen". Von dem kunstpolitisch engherzigen Bekenntnis zu den Deutschen und Neutralen wurde zweimal abgewichen, mit der Pathetischen Symphonie und dem Römischen Carneval. Unter den Solisten begegneten wir so guten, so vortrefflichen Bekannten wie *Wüllner* als meisterlichem Nachdichter der homerischen Bestattung Hektors und des Hexenliedes, dem Pianisten *Schnabel*, den Geigern *Flesch* und *Busch*, den Sängerinnen *Gerhardt* und *Durigo*; Neulinge waren hier der Münchener Tenorist *Erb* und der großartige Liszt-Spieler *Pembaur*. Die Solisten der „Volkstümlichen Montagskonzerte", die an Stelle des im Heere tätigen Herrn Behr ebenfalls Prof. Dohrn leitet, sind entweder Künstler von nur örtlichem Ruf oder solche, die den letzten Weg zur Reife noch vor sich haben. Da drückt man wohl zuweilen ein Ohr zu. Trotzdem durfte man über mancherlei Mängel einer Elberfelder Pianistin und zweier hiesiger Altistinnen nicht hinweghören; denn die „Volkstümlichkeit" ist kein Freibrief für den Dilettantismus. Nur die junge Münchener Geigerin *Eva Bernstein* erwies sich als eine Künstlerin von sehr beträchtlichem Wuchs. Die Programme dieser Konzerte bogen dreimal von der geraden, breiten Hauptstraße ab: mit dem nur für den Fachmann ergebnisreichen geschlossenen Aufmarsch aller drei „Leonoren" Beethovens, mit Volkmanns Symphonie in d moll und Spohrs reizvollem „Notturno für Harmonie- und Janitscharenmusik", einem von den Spielern mühelos gehobenen Prüfstein der Bläsertechnik. Das zweite vorstädtische „Volkskonzert" hatte ein reichlich unpopuläres Programm und eine Solopianistin, die ihre Aufregung so wenig zügeln konnte, daß der sattelfeste Dirigent Herr *Mundry* hilfreich abspringen und den Ritt in Schumanns romantisches Land von vorn beginnen mußte. Das zehnte der von Herrn Mundry geleiteten Nachmittagskonzerte, die seinen hörenswerten sommerlichen Freiluftkonzerten im Südpark entsprechen, brachte eine Uraufführung aus dem Manuskript. *Walter Zachert* ist der Komponist der Symphonie „Herbststürme", der tüchtigen, allenthalben konzertreifen Eklektikerarbeit eines begabten jungen Orchestermusikers aus der Schule Dräsekes, den man in Breslau noch immer gar nicht kennt.

Die letzten Worte haben viel zu lange auch von *Ernst Wendel* gegolten, obwohl hier seine Heimat ist. Nun wurde er der erste in der Reihe von sechs auswärtigen Dirigenten, die uns heuer besucht haben; auch in seiner Vaterstadt benutzte er den Taktstock als Wünschelrute, die im Gelände moderner Kunst warme Tonquellen zum Vorschein brachte. Die mitwirkende Sopranistin Frl. *Meinel* und ihr Klavierbegleiter Herr *Traxel* wären auch einem kleineren Dirigenten nicht ebenbürtig gewesen. Bald darauf gab *Hugo Rüdel*

mit seinem Berliner Hof- und Domchor wundervolle Proben von Chorgesangskunst, in deren Nähe die profanen Solokoloraturen von *Maria Javor* aus Budapest nicht gehörten. Als dritter kam *Richard Strauß* an der Spitze von 110 Dresdener Hofopernmusikern, mit denen wir die aussichtsreichen, imposanten Gipfel seiner „Alpen" bestiegen, voll von Freude über eine alpine Orchesterkunst. Wenig später erbrachte *Weingartner* von neuem den Beweis höchster Kapellmeisterschaft. Der Zug fremder Dirigenten nach Breslau ist zweimal auch der städtischen Oper zugute gekommen. Während also die Orchestermusik durch besondere Ereignisse ausgezeichnet wurde, blieb die *Kammermusik* im Rückstande. Die sechs Stammkonzerte des *Wittenberg-Quartetts* — um die sich neben dem Primgeiger die Herren Mundry, Herrmann, Melzer und Dr. Dohrn verdient machen — sind zu wenig im Verhältnis zum Reichtum, zur Bedeutung und Anziehungskraft der Kammermusik, wenn auch noch zwei volkstümliche Konzerte stattfanden und wertvoller Zuwachs von auswärts kam, nämlich durch das Rosé-Quartett und die „Berliner Trio-Vereinigung". Die Kammerspieler beschränken sich meist darauf, den eisernen Bestand rostfrei zu halten und mehr oder minder blank zu putzen. Aber Gold für Eisen nahmen wir am ersten Abend, als die *Landowska* am Cembalo und Hammerklavier genußreich „die gute alte Zeit" wiederaufleben ließ. Ebenfalls in ein selten begangenes Gebiet der alten Musik machte Dr. *J. Hübner* einen mir als sehr interessant gerühmten Streifzug, und einen ungeahnt wertvollen Beitrag zur praktischen Musikgeschichte bot die von Dr. *H. E. Guckel* in gute Wege geleitete Aufführung entlegener „Schlesischer Kammermusik"; dabei wurde auch die von Guckel hier wiedergefundene Kantate „Der verliebte Nachtwächter", das der Kenntnis alter Musikkultur förderliche Kuriosum eines Unbekannten, aus langem Archivschlafe ans Konzertlicht gezogen.

Ans Licht der Musiksäle drängten sich, doch ins Dunkel der Vergessenheit glitten die meisten der örtlichen kleinen Größen, die vor ihren beifallsfreudigen Sippen Klavier spielten, die Saiten strichen und sangen, sich zur Freude und der vorurteilslosen Kritik zum Leide. Als einer von den Vielen und Vielzuvielen sei nur Herr *v. Pozniak* genannt, der sich in der peinlichsten Weise mit Schumanns „Karneval" abquälte. Seine Partnerin Frl. *R. Hahn*, eine Sängerin, war eine neue, teilweise erfreuliche Bekanntschaft. Zu den Neulingen in unsern Konzertsälen gehören ferner der stark begabte Pianist *Edwin Fischer* als Genosse Frl. *Ohlhoffs*, die sehr ausdrucksvoll, aber mit noch nicht vollkommener Technik spielende Geigerin *Schuster-Woldan*, die reichlich überschätzte Klaviervirtuosin *Schapira*, die Sopranistin Frau *Barthel*, deren Programm eigene Wege ging, der aus England heimgekehrte Baritonist Dr. *Lierhammer* als Gesangstragiker, der Norweger *Henrik Dahl* als köstlicher Gesangskomiker und der Hamburger Tenorist *Suckmann* als Partner *Mark Osters*. Von den hier längst bekannten Künstlern, zum Teil hohen und höchsten Herrschaften, konnte ich einige, z. B. d'Albert, nicht hören. *P. Goldschmidt* zeigte sich wieder als temperamentvoller Pianist, *Sauer* zweimal als feinster Anschlagskünstler und virtuoser, von Beethoven weit entfernter Tourist auf dem „Steinweg". Irrgänger auf dem Holzweg waren die heimischen Chöre des Herrn *Th. Paul* und die auswärtigen Psalmodisten in der Magdalenenkirche. Die Geigenkunst war selbständig durch *Busch*, *Wittenberg*, *Vecsey* und *Burmester* vertreten, die Kirchenmusik durch lobenswerte „Vespern" der Herren *Aumann*, *A. Müller*, *Schicha*, *Gulbins* und *Lilge*. Eine von der Konzertagentur Milde nach dem nicht nachahmenswerten Berliner Vorbild hier eingeführte Neuerung sind die „Elitekonzerte", Solistenparaden mit der Neigung zur bunten Sensation. Ebenso stillos war der Versuch des Trios *Metzger*, *Knote*, *Lattermann*, Wagners Bühnenmusik mit Eintausch ihrer farbigen Instrumentation gegen die Schwarzweißtechnik des Klaviers in den Konzertsaal zu versetzen. Als Opernkünstler auf Konzertpodien sind noch zu erwähnen das Münchener Sängerehepaar *Kuhn*, der früher in Dresden, jetzt an unserem Stadttheater mit großem Erfolge tätige Kammersänger *Löltgen*, der Mannheimer Heldentenorist *Günther-Braun*, den die Breslauer Backfische beiderlei Geschlechts noch immer schwärmerisch feiern wie einst im Mai seiner hiesigen Tätigkeit, sein Kollege *Slezak*, der ebenfalls einer der Unsrigen gewesen ist, und der hiesige Bassist *Wittekopf*, an dessen „Unterhaltungsabend" unter anderem eines der letzten Werke von Reger, die c moll-Sonate op. 139, gespielt wurde. Ihre Einführung in Breslau verdankte man den Herren *Hennrichs* und Intendant *Runge*.

An dem von Herrn *Runge* geleiteten *Stadttheater* bestand ein Ueberfluß an Aushilfs-, Anstellungs- und Anziehungsgastspielen; die eindrucksvollsten waren die drei Großtaten *Paul Benders* und die beiden Besuche der Berliner Sängerin *Hanna v. Granfeldt*. Als das größte Ereignis galt wohl die Tatsache, daß Wagners „Ring" im Schmucke geborgter Juwelen wie *Edith Walker*, *Helena Forti*, *Breuer*, *Zador*, *Gentner* und *Soomer* über die Bühne gerollt ist. Sogar Dirigenten kamen als Gäste zu uns; das erklärt sich aus dem originellen Plane, in der ersten Maiwoche die Leitung aller zeitgenössischen Opern des an Neuheiten erfreulich reichen Spielplans ihren Komponisten zu übergeben. Doch weder *R. Strauß* noch *L. Blech* noch *Franz Schmidt*, der Schöpfer der musikalisch wertvollen „Notre Dame", konnte dem Rufe folgen; und *Gräners* Besuch war ergebnislos, nachdem auf „Don Juans letztes Abenteuer" zum Teil durch seine Schuld noch etliche unliebsame Abenteuer vor und hinter den Kulissen gefolgt waren. Aber *Schillings* heilte als Dirigent am Körper der Mona Lisa manche der Wunden, die eine Kinodramatikerin der lächelnden Florentinerin zugefügt hat und der Musiker oft nicht hat vernarben lassen. *Mraczek* jedoch, ein in der Dirigiertechnik unerfahrener Nachschöpfer seiner von mir bereits geschilderten „Aebelö", konnte nicht einmal die Eindrücke hervorbringen, die der bei Einübungen neuer und bei Auffrischungen alter Werke, z. B. der „Hugenotten" und des „Troubadours", bevorzugte Dr. *Prätorius* erreicht hat. Dessen Amtsgenosse *Müller-Prem* förderte einige romantische und Spielopern, entsiegelte „Versiegelt" und half den „beiden Schützen" zu einem kurzen, der „Königin von Saba" zu längerem Dasein. Der eigentliche Lebensgeist unserer Opernbühne ist mit *Julius Prüwers* Rückkehr aus dem Kriegsdienste wiedergekommen. Er hat dem „Nibelungenring" neuen Glanz gegeben, in „Feuersnot" die Flammen der Begeisterung entfacht und „Notre Dame" zu einer Kathedrale orchestraler Kunst ausgebaut. Im Schuldkonto der Bilanz sind unter anderen immer noch „Der Wildschütz", „Die verkaufte Braut" und „Der Widerspenstigen Zähmung" zu buchen; im „Wagner-Zyklus" fehlte wieder „Rienzi". Auf der Debetseite der Abschlußrechnung steht ferner die Unmöglichkeit, „Carmen", „Don Juan" und „Fidelio" aufzuführen. Die höchste positive Summe im Hauptbuche muß leider gestrichen werden; denn *Adele Reinhardt* geht nach München. An die Wiener Hofoper verlieren wir den gleichfalls nicht leicht zu ersetzenden Tenoristen *Hochheim*.

Ueber die im „*Schauspielhause*" umgehende Operette kann ich mich nicht äußern; ich bin da weder sachkundig noch sachverständig. Nur bei der „Kaiserin" suchte ich eine Audienz nach, wartete aber, formlos wie ich nun einmal bin, nicht so lange, bis die hohe Dame mich zu entlassen geruhte. Die „ästhetischen Vormittage" im *Lobetheater*, die teilweise auch den Musiker interessierten, haben sich nicht bewährt; die meisten fanden geradezu unter dem Ausschluß der Oeffentlichkeit statt, obwohl manche, z. B. der wertvolle, sehr anregende Vortrag von Dr. *L. Hirschberg* über „das deutsche Kriegslied", eines großen Zuspruches würdig gewesen wären. Noch einer Neuerung, einer sehr eigenartigen und tadelnswerten, muß gedacht werden. Das ist die in Theorie und Praxis mit unlauteren Mitteln geführte Polemik von Opernbehörden, Konzertagenten und kleinen Kunstgernegroßen wider die Kritik. Hierüber werden gelegentlich wohl noch besonders ein paar Worte gesagt werden müssen, trotz der Gefahr, daß der Dünkel der inferioren Götzen und Götzendiener noch wächst, wenn man ihnen die Ehre antut, ihre — hoffentlich vorhandenen — Gehirne unters Mikroskop zu nehmen. **Dr. Paul Riesenfeld.**

Mozart.

Ein Urstrom neuer liebender Glut durchwogte die Sonne,
Als sich die holdeste Blüte erschloß, die die Erde jemals getragen,
Und all das selige Glück, das die Sonne im Geben durchzittert,
Erschien ihr gering gegen die Wonnen der Allmutterliebe,
Die sich wie erneut zu zärtlichster Innigkeit formte.

Sie webte ein Netz der kostbarsten Strahlen von Anmut und Kraft
Und umspannte damit in unvergleichlicher Liebe das Kleinod,
Das zum Baume emporwuchs, der zahllos die Früchte trug,
Die ihre Huld zur köstlichsten Reife herantrieb.

Doch die Erde hatte die Kraft nicht, den Liebling lange zu halten,
Dies einzige Glück des ewigen Lichtes welkte dahin,
Und nur die unvergänglichen Früchte bezeugen das Wunder.

Fr. W. Porges.





Essen. Man sollte glauben, daß die Stätte, wo Deutschlands Wehr und Waffen geschmiedet werden, der ausübenden Kunst wenig Raum zur Entfaltung gestattet. Ein Irrtum. Trotz des Interregnums, das eine zielbewußte Führung der musikalischen Verhältnisse Essens anscheinend ausschloß, haben die ersten musikalischen Vereinigungen es doch vermocht, die Zahl ihrer Konzerte und nicht minder ihre Güte auf der gewohnten Höhe zu erhalten. Der nach Köln berufene Kapellmeister *Abendroth* leitete außer den sechs Symphoniekonzerten acht Musikvereinskonzerte, an denen der Chor mit dem Messias und den Jahreszeiten beteiligt war. Von den Orchesterstücken kamen nur Träger erster Namen z. B. Liszts Tasso, Strauß' Eulenspiegel u. a. zu Worte. Ebenso bildet Essen stets Treffpunkt erstklassiger Solisten, wie Noordewier-Reddingius, Ludwig Heß, Raatz-Brockmann u. a. Aus den Solistenkonzerten in Essen und Umgegend ragen hervor die Brahms-Sonatenabende des Ehepaares Ney-Hoogstraten und ein „Abend moderner Ton- und Dichtkunst". Hier machte sich ein neuer aufgehender Gesangsstern, die Mezzosopranistin *Kläre Elshorst* aus Köln-Brühl mit einer wundervollen Stimme und echtester Musikalität bemerkbar. Die Herren Leiter sollten nicht versäumen, sich diese Aquisition zu sichern. Zum Schluß des Semesters gab der neue städtische Musikdirektor Essens, *Max Fiedler*, seine Visitenkarte ab in einem Antrittskonzert. Er kam, probte einmal mit einem dezimierten, zusammengewürfelten Orchester und s i e g t e!

Ludwig Riemann.



— *Otto Naumann* hat eine dreiaktige Märchenoper, „Mantje Timpe Te" (Text von Otto Ernst), vollendet.

— Der Gesangspädagoge *Karl Beines*-Berlin hält im September Feriengesangskurse in Wörishofen ab. Was der alte Kneipp wohl zu dieser schrulligen Sache gesagt haben würde!

— Die Gesangspädagogin *Hildegard Börner* aus Koblenz ist nach Berlin-Charlottenburg übergesiedelt.

— Von *Gottfried Rüdinger*, einem Schüler Regers, sind im Wunderhorn-Verlag in München „Heldentotenlieder" erschienen.

— Prof. Dr. *Fritz Volbach* hat die Leitung eines großen Orchesters übernommen, das die Meisterwerke der deutschen Musik in Feindesland aufführen will. Eine schöne Aufgabe, zu der man dem Tübinger Universitätsmusikdirektor aufrichtig Glück und Erfolg wünschen darf.

Zum Gedächtnis unserer Toten.

— In Dortmund starb im Alter von 54 Jahren Musikdirektor *Alex Hubert*, der Leiter einer tüchtigen Privatkapelle.

— Wie über Basel durch Havas gemeldet wird, ist der Pianist und Komponist *Kowalski* auf einer Konzertreise plötzlich erkrankt und im Spital gestorben.

— *Karl Klindworth* ist hochbetagt gestorben. Der vortreffliche Bearbeiter von Klavierauszügen Wagnerscher Werke wird unvergessen bleiben. Als Tonsetzer war Klindworth kein dauernder Erfolg beschieden.

— In New York starb, 38 Jahre alt, der Violoncellist *Josef Gotsch* aus Mährisch-Schönberg.

— Aus München kommt die Nachricht vom Tode *Fritz Steinbachs*. Wir werden seine großen Verdienste an anderer Stelle würdigen.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— Am Münchener Volkstheater kam *Hugo Krauses* Singspiel „Mozart und Constanze" zur Darstellung. Offenbar Dreimädlerhaus-Schule! Die Arbeit wurde früher schon ohne „adaptierte" Musik gegeben. Welch erhabene Perspektive!

— S. Janatscheks Oper *„Ihre Stieftochter"*, Dichtung nach einem Drama von G. Kreis, kam in Prag zur Uraufführung.

— Im Polnischen Theater in *Warschau* gelangte die nationale Oper „Die Hochzeit", Dichtung von St. Wyspianski, Musik von *Rostworosky*, zur erfolgreichen Uraufführung. Die Musik ist vom Dirigenten der Warschauer Philharmoniker, *Z. Birnbaum*, überarbeitet worden.

— Im Januar 1917 wird *W. Kienzl* 60 Jahre alt werden. Der Geburtstag soll des verdienten Mannes neuestes Bühnenwerk *„Das Testament"* auf der Bühne von Graz zur Uraufführung sehen. Die erste reichsdeutsche Aufführung wird das Chemnitzer Stadttheater herausbringen.

— Das Nürnberger Stadttheater erwarb die Oper *„Der Abt von Fiecht"* von *Martin Spörr* zur Uraufführung.

— Das Darmstädter Hoftheater wird in der nächsten Spielzeit folgende Werke zur Uraufführung bringen: „Höllisch Gold" von *J. Bittner*, „Sonnenflammen" von *S. Wagner* und „Die Biene" (Ballett) von *C. v. Frankenstein*.

— Ein symphonischer „Marsch der Masurenhelden" von *Karl Klanert* fand bei seiner Uraufführung in Halle freundliche Aufnahme.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Der *Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands e. V.* hatte seine diesjährige Hauptversammlung nach Berlin berufen. Die Verhandlungen ergaben, daß der Krieg dem Gedeihen des Verbandes keinen Eintrag getan hat, die Mitgliederzahl hat sich auf gleicher Höhe erhalten, das geschäftliche Ergebnis weist einen Ueberschuß auf. Die Kriegswohlfahrtseinrichtungen haben sich außerordentlich ausgedehnt und wurden wie die „Künstlerküche" auch den Angehörigen der anderen freien Berufe offen gehalten. Mit der Genossenschaft der Deutschen Bühnenangehörigen wurde ein Kartell geschlossen, um die Mitwirkung der Künstler bei Wohlfahrtsveranstaltungen zu regeln und sie vor Ausbeutung zu schützen.

— Der Bürgerausschuß von *Mannheim* hat 50 000 M. zur Entschädigung der Hoftheatermitglieder für die Herabsetzung ihrer Gehälter bewilligt.

— Die Musikabteilung der Kgl. Bibliothek in Berlin hat für ihre Autographensammlung von Richard Strauß das Manuskript seiner „Deutschen Motette" geschenkt erhalten.

— Zu dem Streite um die *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* äußert sich Felix v. Weingartner in einer Berliner Tageszeitung. Sein Ruf zum Frieden gipfelt in dem Vorschlage, eine neue gemeinsame Genossenschaft der Tonsetzer und Verleger mit Friedrich Rösch als oberstem Leiter und einem aus beiden Parteien gemischten Aufsichtsrate zu gründen.

— Der Gemeinderat hat beschlossen, eine Straße in Jena „Max-Reger-Weg" zu benennen.

— Der Schöpfer der in der Walhalla bei Regensburg aufgestellten *Bach-Büste* ist *Friedrich Behn* in München.

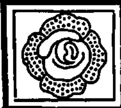
— Die Verpachtung der *Wiener Volksoper*, deren Vertrag mit Rainer Simons am 1. September 1917 abläuft, wird, da Simons ein neues Theater gründen will, zu diesem Zeitpunkte ausgeschrieben.

— Die „Münchener Kammeroper" lebt weiter. Wir hörten vor einiger Zeit eine Heiling-Aufführung, bei der der Zuschauer viel leiden mußte, ohne laut klagen zu dürfen. Diese Oper und das fehlende zweite Orchester sind wunde Punkte im Kunstleben Münchens. Und der dritte wunde Punkt? Vielleicht später einmal über ihn.

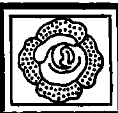
— Die *Münchener Generalintendanz* bestreitet in einer Zuschrift an die Presse alle mit der Person des Generalmusikdirektors *Bruno Walther* in Verbindung gebrachten Abdankungs- und Berufungsgerüchte. Sie wird dazu ihr gutes Recht haben. Die Walther-Frage ist deshalb aber noch nicht erledigt. Auf sie einmal ausführlich einzugehen, liegt im Interesse der deutschen Kunst und dem der Stadt München. Wir hoffen, demnächst dazu in der Lage zu sein.

— Vor 100 Jahren, am 17. August 1816, wurde *Benjamin Bilse* zu Liegnitz geboren. Er wurde frühzeitig für die Musik erzogen und bekleidete 1843 den Posten eines Stadtmusikus in seiner Vaterstadt; er brachte die Kapelle so in die Höhe, daß sie es unternehmen konnte, 1867 auf drei Monate zur Pariser Weltausstellung zu reisen und noch weiter im Auslande zu konzertieren. Seit 1868 hatte Bilse sein Domizil in Berlin und seine Konzerte im Konzerthause hatten ein hohes Ansehen. Auch wurde ihm seit 1870 die Leitung der Festmusiken bei Hofe übertragen. 1882 löste sich ein Teil seiner Kapelle ab, aus dem sich das Philharmonische Orchester entwickelte. 1884 zog sich Bilse ins Privatleben zurück. Als Komponist trat er nur mit gut gearbeiteten Tänzen auf. In seiner Kapelle befanden sich im Anfange ihrer künstlerischen Laufbahn u. a. die Geiger Halir, Ysaye und Thomsen, die Pistonvirtuosen Hoch und Türpe, sowie der Violoncellist Lübeck.

H. M.



Roman-Beilage der Neuen Musik-Zeitung



Schicksal.

Roman von LIZZIE LANDAU.

(Fortsetzung.)



Wie gemütlich war dies alles — die Blumen verursachten Gerda nicht die geringste Mißstimmung, sie war sich vollständig im klaren, wußte, wie sie handeln würde. Noch eine halbe Stunde genoß sie die wohltuende Ruhe in ihren eigenen vier Wänden, dann ging sie nach beendigter Toilette ans Telephon verlangte Amt und Nummer und rief mit ihrer hellen Stimme: „Walter!"

„Ja, Gerda," kam die prompte Antwort.

„Könntest du nicht etwas früher kommen, ich muß mit dir reden . ."

„Aber selbstverständlich," Meinhold zählte bereits die Stunden, die ihn von seiner Braut trennten.

Gerda hängte ein, nahm dann wieder den Hörer und verlangte die Balzer: „Ich fühle mich heute nicht wohl genug, werde die nächste Anprobe sehr bald bestimmen." Gerdas Stimme wurde immer heller, ihr Herz immer ruhiger — trällernd ging sie ihre Pflegemutter suchen, die sie noch nicht begrüßt hatte, die Schwestern verschwanden jetzt immer geräuschlos, um Gerdas Schlaf nicht zu stören.

Anna Lessing besorgte gerade ihre Blumen, es war ihr eine liebe Beschäftigung, allmorgendlich die Vasen zu füllen und die Blattpflanzen zu gießen. Eben hielt sie eine kleine Zwergpalme in der Hand, deren schmale Blätter sie sorgsam mit einem Stück Watte bearbeitete, das sie zuvor ins Wasser getaucht hatte: „Du glaubst nicht, wie empfindlich diese Palmen sind, Gerdachen," sagte sie, indem sie ihren Gutenmorgenkuß erwiderte, ohne den Blumentopf aus der Hand zu geben. „Staub können sie ebensowenig vertragen wie angestoßen zu werden" — liebevoll fuhr sie über die schlanken, glänzenden Zweige — „sie müssen gehegt werden wie die Kinder."

Die gütige Frau, die nie Mutterschmerzen erlebt hatte, blickte Gerda zärtlich an: „Nun, mein Herzenskind, du siehst ja ordentlich rosig aus. . ."

„Das ist die Landluft in meinem Zimmer," lachte Gerda; „übrigens, Mutterchen," sagte sie obenhin, „hast du heute genug Blumen, oder möchtest du meine Orchideen haben?"

„Du gutes Kind," sagte Anna gerührt, „behalte nur deine Blumen für dich."

„Ich bin nicht gut," versetzte Gerda errötend — ihrem aufrichtigen Gemüt widerstrebte das unverdiente Lob —; damit entwich sie.

Anna blickte ihr nach. „Ihr Mann wird es nicht leicht haben," dachte sie und wenn sie, Anna, auch keine Mutterschmerzen gehabt hatte, die Muttersorgen waren ihr doch nicht erspart geblieben — aber auch -freuden, setzte ihre Gerechtigkeit hinzu, als sie an die beiden jüngeren Mädchen dachte. —

Daran dachte Anna während sie ihre Blumenpflege beendigte und an ihre übrigen häuslichen Verrichtungen ging, sie liebte ihr Heim und besorgte vieles allein, was andere Frauen von ihren Dienstleuten machen ließen.

Gerda hatte sich die Zeitung vorgenommen und wartete auf Meinhold, der jeden Augenblick kommen mußte; sie las nicht, denn jetzt hatte sich doch eine innere Unruhe ihrer bemächtigt, aber sie suchte sich zu fassen, sich zu überlegen, in welchen Worten sie ihm ihren Entschluß ankündigen wollte, und ganz müssig hätte sie die Spannung sicherlich nicht ertragen.

Es klingelte — jetzt war er da und schon trat er ein.

Gerda saß am Fenster, ihr Profil war ihm gerade zugewendet; das harte Februarlicht fiel auf ihren schlanken, weißen Nacken, in welchem der braune Haarknoten so kleidsam aufgesteckt war — sie sah in der offnen weißen Bluse und dem blauen Rock unendlich mädchenhaft und anmutig aus.

Meinholds Herz schwoll, als er hastig auf sie zutrat:

„Mein Liebling, was willst du von mir?" Er stand jetzt dicht bei ihr und wollte sie umschlingen.

Gerda wich ihm aus und ging ans Fenster: „Walter," sagte sie unvermittelt, „wir sollten nicht heiraten!"

Meinhold erblaßte.

„Wir passen nicht zueinander."

„Bitte, möchtest du nicht weitersprechen?" fragte er kurz und etwas rauh.

„Genügt das nicht?" fragte Gerda.

„Ich muß dich doch sehr bitten, dich etwas näher zu erklären." Diese anscheinende Kälte gab Gerda ihre Ruhe wieder, sie hatte sich vor Gefühlsausbrüchen gefürchtet, seine Sachlichkeit machte ihr Mut.

„Trotz all der Liebe, die du mir entgegenbringst, fühle ich, daß wir nicht zusammenpassen!"

„Wieso kommst du plötzlich zu dieser Erkenntnis?"

„Ich weiß nicht — es kam plötzlich über mich, ich fühle es schon lange, daß etwas zwischen uns fehlt, es ist dies eine Art Fluidum, das zwischen allen Liebenden bestehen muß."

„Die Liebe ist das einzige Fluidum."

„Nein, sie ist es eben nicht!"

„Dann bist du dir leider Gottes über die Liebe nicht klar . . ."

„Ich glaube, doch! Aber ich weiß jetzt, daß ich dich nicht glücklich machen kann, und eine so schwere Verantwortung mag ich nicht tragen."

„Woraus schließt du, daß du mich nicht glücklich machen kannst? Vielleicht überläßt du mir die Entscheidung, das werde ich wohl besser beurteilen können . ."

„Ich will dich und mich nicht mit offenen Augen in das Unglück hineingehen lassen . . ."

Jetzt lachte er: „Gutes Kind, das ist ja heller Blödsinn."

„Das ist möglich, aber ich nehme trotzdem mein Wort zurück."

„Ich gebe es dir nicht wieder . . ."

„Wenn ich dir aber sage, daß ich meine ehelichen Pflichten nicht erfüllen kann . . ."

„Dann wirst du es lernen, du hast es doch noch nicht versucht . . ."

Gerda stutzte, auf eine solche Entgegnung war sie nicht gefaßt gewesen.

„Habe ich dir denn unwissentlich etwas getan?" Er sah ihr in die Augen.

„O nein, wir gehören eben nicht zusammen, da ist es besser, wir trennen uns rechtzeitig." Sie senkte den Kopf und ging wieder ans Fenster zurück. „Ich habe nicht die Kraft, meiner Kunst zu entsagen dir zuliebe."

„Gerda, komm' einmal her zu mir!" So bestimmt klang dieser Befehl, daß sie sich ganz mechanisch umdrehte und zu ihm kam. „Setz' dich!" er zeigte auf einen Sessel, und sie gehorchte wieder automatenhaft — er stellte sich vor sie hin. „Mädchen, bist du denn von Sinnen? Ich will gar nicht einmal von meinen persönlichen Gefühlen sprechen — du weißt ja, wie sehr ich dich liebe; es scheint dir gar nichts daran zu liegen, mir einen großen Schmerz zu bereiten. Aber überlege dir einmal, wie es aussieht, eine Verlobung gerade vor der Hochzeit rückgängig zu machen. Du ahnst nicht, wie du dir damit schadest . . ."

„Dir wohl auch?"

„Mir weniger — ein Mann kommt in solchen Angelegenheiten stets besser weg als ein Mädchen, wenn er sich nichts zuschulden kommen ließ, und ich glaube kaum, daß du mir etwas vorwerfen kannst — oder . . . ?" Fast drohend klang diese Frage, und als keine Antwort erfolgte, setzte er hinzu: „Ich befehle dir, ja oder nein zu sagen."

„Nein, nein, gar nichts habe ich dir vorzuwerfen," sie saß auf ihrem Sessel wie eine Angeklagte.

„Weiß jemand von deinem Vorhaben?" Sie schüttelte den Kopf.

„Gut, ich verbiete dir also, vorläufig etwas davon zu sagen; noch habe ich dir dein Wort nicht zurückgegeben, und jetzt sei so gut und laß mich allein. "

Gerda stand auf.

„Bis ich diesen Vorfall noch einmal mit dir erörtert habe, bist du meine Braut!"

Meinhold geleitete sie an die Tür und verbeugte sich. Gerda stand draußen wie ein gemaßregeltes Kind.

Merkwürdig, mit einem Schlage hatte sich der Liebende in einen Vorgesetzten verwandelt. Wie kam er eigentlich dazu, Befehle auszuteilen? Sie wollte ihre Freiheit wieder haben, weiter nichts! Wie herrisch er war!

Gerda ging in ihr Zimmer zurück. Jetzt bedauerte sie ihren Schritt nicht mehr. Sie hatte sich vor seinem Schmerz gefürchtet, aber seine Barschheit erschreckte sie keineswegs, hatte sie nur im ersten Augenblick überrascht. Das war aber auch alles. O — nun würde sie ihre Rolle schon gut zu Ende spielen! Resolut trat sie an die Blumenvase, riß eine Orchidee heraus und steckte sie in ihren Gürtel, dabei lachte sie höhnisch: „Du benimmst dich vorläufig noch wie meine Braut!" —

Meinhold ging unterdessen im Wohnzimmer auf und ab. Darauf war er nicht gefaßt! Nein, nimmermehr! In ihm kämpften zwei Gefühle: die Liebe und die Eitelkeit, und beide waren gleich stark . . . . er konnte nicht von Gerda

lassen! Er überdachte die vergangenen Wochen: wie er am Abend der Verlobung ihre Sinne entfesselt hatte, — dann kam die Brautschaft. Zum ersten Male in seinem Leben wurde Meinhold unsicher. Vielleicht hatte er sie falsch behandelt? Er, der Meister aller verfeinerten Gefühle, der sonst die Skala der Erotik so souverän beherrschte.

Meinhold war der Ansicht, daß jeder Mann jede Frau vollständig beherrschen könne — so stark war das Bewußtsein seiner männlichen Uebermacht. Noch jetzt zweifelte er nicht, daß er als Gatte alles von Gerda erreichen würde. Dieses Gefühl beruhigte ihn. Schon begann er über sein neues Verhalten nachzudenken, als er durch die Familie gestört wurde, die jetzt erschien, um zu Tisch zu gehen.

„Nanu —" Onkel Lessing rieb sich vergnügt die Hände. Seit Gerdas Verlobung war seine Laune immer gut. „Wo steckt denn Gerda, habt ihr euch gezankt?" Das war sein bekannter Witz, wenn er das Brautpaar nicht zusammenfand; er ahnte nicht, daß er heute die Wahrheit sprach.

Meinhold zuckte unmerklich zusammen.

Da erschien Gerda. Er stutzte, als er der Blume in ihrem Gürtel ansichtig wurde, die sich so kokett an ihre Spitzenkrawatte schmiegte. Was bedeutete das? Frieden? Ihr Gesicht wies nicht darauf hin, denn obwohl sie, für den oberflächlichen Beobachter, versöhnt und freundlich aussah, lag über ihren Augenbrauen ein trotziger Zug.

Während der Mahlzeit wendete er sich nie besonders an Gerda, sondern erzählte allerlei und war immer der unterhaltende Gesellschafter.

Aber auch Gerda staunte; auf ein solches Einlenken seinerseits war sie nicht vorbereitet gewesen. Gleichviel, ihr Entschluß stand unwiderruflich fest und kein Einlenken seinerseits würde sie davon abbringen.

„Gerda ist so still," bemerkte Else, die das Talent hatte, jede Sinnesänderung bei ihren Mitmenschen wahrzunehmen und dann die Umgebung darauf aufmerksam zu machen.

„Geschwätzig ist sie ja nie," sagte die taktvollere Marie, die sah, wie ihre Schwester errötete.

„Außerdem erzählt Walter so unterhaltende Geschichten, daß ich mit meiner Konservatoriumsweisheit nur abfallen würde," beeilte sich Gerda einzuschalten, „soll ich mich mit euch über Kontrapunkt unterhalten, Else?"

Diese schwieg und Walter versetzte: „Kontrapunkt und Liebe haben viel Aehnlichkeit, wie ein geistreicher Kopf sagt."

„Großartig!" rief Lessing, „ich verstehe zwar nur von Liebe etwas, aber es wird schon stimmen."

„Habt ihr heute nachmittag etwas vor?" fragte Anna, als sie einige Minuten später im Rauchzimmer beim Kaffee saßen. „Dann könnt ihr ja der Brautkleidanprobe beiwohnen, Mädels. Die Balzer kommt nachher." Großer Freudenausbruch bei den Backfischen. — „Du solltest eigentlich Walter auch zur Anprobe auffordern," lachte der Onkel, „obwohl es eine grobe Stillosigkeit ist."

„Es ist nicht Sitte." Die Tante war immer korrekt.

Gerda saß gegen das Licht und blätterte in einer Zeitschrift. Jetzt hob sie den Kopf: „Von was sprecht ihr?"

„Von deinem Brautkleid, das die Balzer heute nachmittag bringt."

„Ich hatte heute Vormittag so heftige Kopfschmerzen, daß ich sie telephonisch abbestellte." Ihr Gesichtsausdruck war in der Beleuchtung, in der sie saß, nicht zu erkennen, und ihre Stimme klang gleichgültig; trotzdem stand Meinhold auf und ging zu ihr hinüber:

„Geht es dir jetzt besser?" Er nahm ihr die Zeitschrift aus der Hand. Sie nickte. „Dann könnte man die Balzer wohl bitten, doch zu kommen, um die Anprobe nicht unnötig zu verschieben, meinst du nicht auch?" Er wendete sich zu Anna,

„Warum hast du mir denn gar nichts davon gesagt?" forschte sie ängstlich. „Bist du krank, Gerdachen?"

„Ich möchte mich heute nachmittag ausruhen; ich habe so sehr schlecht geschlafen." Dagegen war nichts einzuwenden. — „Dann lege dich gleich hin," entschied Anna, „ich werde mich in einigen Minuten nach dir umsehen."

Meinhold empfahl sich gedrückt. Die Backfische sahen sich enttäuscht an.

Zwanzigstes Kapitel.

Franz Lessing betrat sein Arbeitszimmer mit einem Gefühl des Wohlbehagens. Es war sehr kalt draußen, und er freute sich auf die gemütliche Teestunde.

„Wer kauert denn da im Sessel?" Es war bereits so dunkel, daß er auf den elektrischen Knopf drücken mußte.

„Großer Gott, Anna, Kind — was fehlt dir denn?" Besorgt kniete er vor seiner weinenden Gattin und nahm zärtlich ihren Kopf zwischen seine beiden Hände.

„Gerda will ihre Verlobung rückgängig machen."

„Wa—as?" Er starrte sie entgeistert an. „Bitte, wiederhole noch einmal!" Er mußte sich setzen und wischte sich die Stirn .... — Anna raffte sich auf und erzählte.

„Heute früh hatte sie bereits eine Auseinandersetzung mit Walter, der Gerda ihr Wort nicht zurückgeben will."

„Recht hat er!" polterte Lessing. „Weißt du, Anna, wenn du zugibst, daß diese Verlobung zurückgeht, dann kannst du Gerda gleich in eine Anstalt bringen lassen. Das Mädel ist total verrückt, — ich habe es ja immer gesagt!" Schnaubend ging er im Zimmer auf und ab, hochrot im Gesicht, mit geschwollenen Stirnadern. „So ein reizender Kerl, und da wagt sie einen solchen Auftritt zu machen und diesen Menschen mißtrauisch zu stimmen. Denn mehr als eine Stimmungssache wird nicht daraus, das laß meine Sorge sein. Ich gebe es einfach nicht zu. Ueberhaupt, wo ich Meinhold auf meiner Seite habe. Aber die Gerda kannst du mir schicken."

Anna stand auf. „Um alles in der Welt, Franz, mach' bloß Gerda nicht scheu. Du richtest noch ein Unglück an — wir müssen eben mit ihrem Charakter rechnen und versuchen, ihr mit Güte beizukommen. Wenn du sie gegen uns aufwiegelst, so erreichst du gar nichts."

Lessing lief noch immer im Zimmer herum: „Warum hat sie sich denn eigentlich verlobt, bloß um sich wieder zu entloben? Jetzt, wo alle Hochzeitsvorbereitungen getroffen sind! Unsere Bekannten müssen uns doch für verrückt halten!"

„Das ist das wenigste, sie ist nicht die erste, die sich entlobt hat und wird auch nicht die letzte sein. Es schmerzt mich nur, daß sie sich ihr Lebensglück verscherzt, und das tut sie meiner Ansicht nach wirklich. Was soll denn aus ihr werden, wenn wir die Augen schließen und ihre Schwestern versorgt sind; mit ihrem Temperament und ihrem Vermögen kann sie jedem in die Hände fallen."

„Du sprichst, als ob sie schon entlobt wäre!"

„Es kommt sicher so." Anna hielt weinend ihr Taschentuch vor die Augen. „Ach, Franz, mir ist so bange um das Kind. Aber sorgfältiger konnte es doch nicht erzogen werden."

„Du hättest diese verfluchte Musikstudiererei in Leipzig nie und nimmer zugeben sollen; wenn jemand schon Dummheiten im Kopf hat, darf man ihn nicht erst darin bestärken. Sie hätte sich den Unsinn schon wieder ausgeredet." — Anna schwieg und weinte weiter. — „Siehst du, wie recht ich hatte, mich gegen diese Künstlerpläne aufzulehnen? Erst seit ihrer Verlobung haben wir uns wieder versöhnt!" Lessing hielt einen Augenblick inne, jedenfalls konnte er mit sich und seiner Taktik zufrieden sein. „Ich möchte jetzt Tee trinken," erklärte er plötzlich. „Aber das eine sage ich dir, Anna, wenn aus dieser Sache nichts wird, so verläßt Gerda auf immer unser Haus. Sie mag meinetwegen in Leipzig weiterstudieren, ich werde sie mit dem Gelde so kurz halten, daß sie keine Dummheiten machen kann, solange sie minderjährig ist. Daß mir die Kinder deines Bruders immer lieb waren, weißt du ja, aber für eine solche Handlungsweise kann ich nicht einstehen — —"

Die heutige Teestunde bei Lessings war nicht behaglich. Die kleinen Mädchen sahen besorgt auf Annas verweintes Gesicht. Gerda erschien überhaupt nicht und Franz ließ sich wortlos drei Tassen Tee geben . . .

Mit Gerda war nichts anzufangen. Das mußte Meinhold auch einsehen, vergeblich hatte er versucht, sie noch einmal zu sprechen, sie weigerte sich eigensinnig gegen jede Unterredung.

„Ich habe ihm meine Ansicht gesagt," wiederholte sie jedesmal, wenn Anna sie zu bewegen suchte, sich noch einmal mit ihm auseinanderzusetzen, „und das genügt!"

Meinhold war untröstlich; zu allem erklärte er sich bereit: er wollte die Hochzeit verschieben, so lange warten, bis es ihr paßte, sie könnte ruhig weiterstudieren, sogar auftreten, nur ohne sie leben könne er nicht. Das versicherte er Lessings täglich und schrieb Gerda die rührendsten Briefe, die sie alle uneröffnet ließ.

„Ich begreife nicht, daß eine solche Treue dich nicht rührt," sagte Anna, „er will dir doch in allem nachgeben; suche dir noch einmal solchen Mann!"

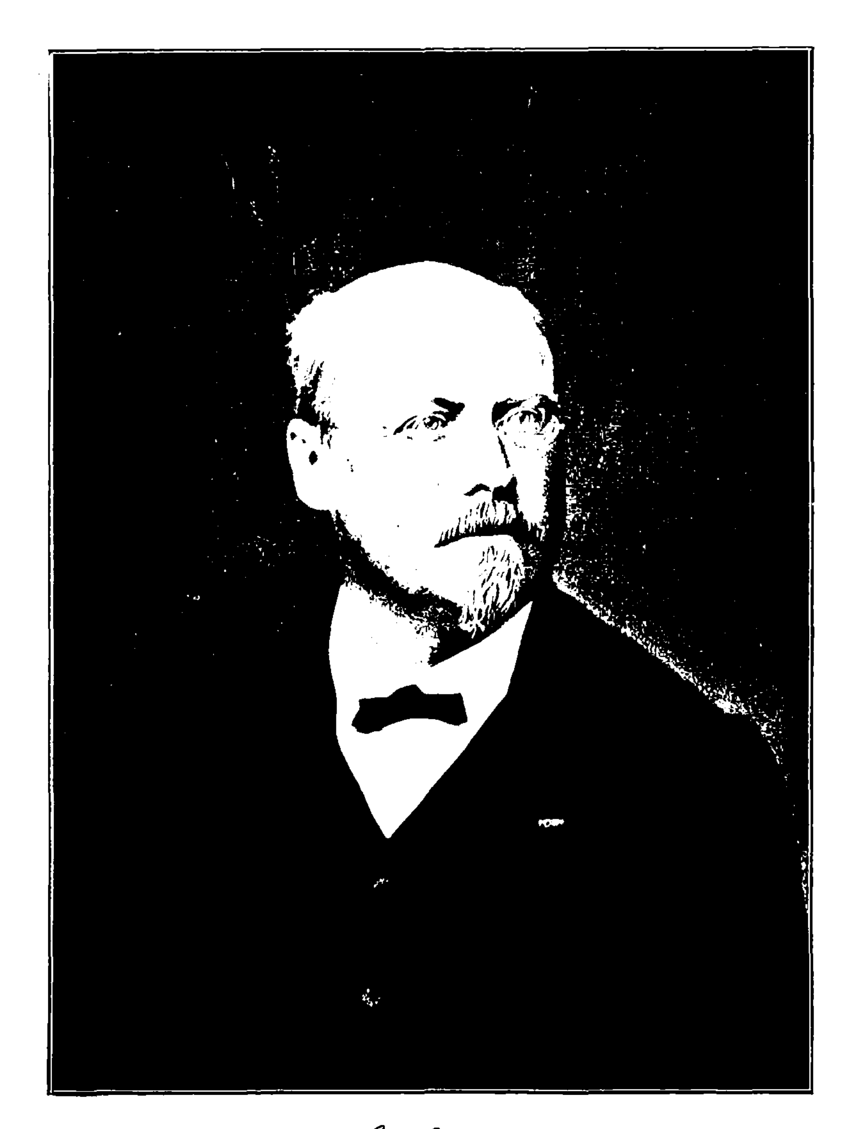
„Ich bin aber nicht zur Ehe geschaffen, das habe ich erst während meiner Verlobung eingesehen. Ein Mädchen, das sich ein Ziel steckt und dasselbe noch nicht erreicht hat, sondern seiner Arbeit leben muß, darf eben nicht heiraten. Es kann unmöglich zwei Pflichten gerecht werden, und wenn ich mir vorher darüber klar geworden wäre, so hätte ich mich sicherlich nicht verlobt."

„Edith Anders ist auch verheiratet."

„Erstens hat sie sich sehr spät vermählt, zweitens ist ihr Mann ebenfalls Künstler und drittens hat Edith schon als Kind ein solches Maß natürlicher Technik gehabt, daß sie nie annähernd soviel Arbeit brauchte, wie ich sie noch lange benötige." — „Walter will dir dein Studium gestatten."

(Fortsetzung folgt.)

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart. Schluß des Blattes am 12. Aug. Ausgabe dieses Heftes am 24. Aug., des nächsten Heftes am 7. September.



Joachim Raff

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVII. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1915 bis September 1916) 8 Mark.

1916 Heft 23

Erscheint vierteljährl. in 6 Heften (mit Musik- und Kunstbeilagen). Abonnementspreis 2 M. vierteljährl., 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- u. Musikalienhandl. sowie durch sämtl. Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österr. Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährl.

Inhalt:

Grenze und Trugschluß.

Von HANS FISCHER (Solln-München).

Das Bestreben, die allgemeinen Kunstgrenzen nach Möglichkeit oder auch Unmöglichkeit zu erweitern, ist ein Charakteristikum unserer Zeit geworden. Welchem Kunstgebiet wir uns auch zuwenden mögen, überall stoßen wir auf die deutlichst ausgeprägte Tendenz, Regeln wahllos über den Haufen zu werfen und mit diesen Mitteln um jeden Preis etwas ausdrücken zu wollen, was sich nur durch jene ausdrücken läßt. Stil und Stilgerechtigkeit sind Begriffe geworden, die von einem recht großen Bruchteil der gebildeten Kreise mit verblüffendem Haß bekämpft werden. Das Natürliche ist für die „Gegenwartskunst" etwas höchst Fatales und was von der erheblichen Majorität künstlerisch genannt wird, dürfen wir getrost mit dem Prädikat „künstlich" versehen. Je reichlicher der „künstliche" Wert auftritt, desto mehr gibt er zu denken. Dabei wird mit merkwürdigem Aufwand von Logik und scharfsinnigem Intellekt eine Vielheit kompliziertester und entlegenster neuer Systeme aufgebaut und ganz nebenher die geringfügige Tatsache übersehen, daß es für uns Menschen, also auch für unsere Kunst unverrückbare Grenzen gibt. Kunstformen sind natürlich wandelbar, wie in gewissem Grade Kunstanschauungen, aber es besteht eine tiefe Grundgesetzlichkeit in der Kunst, die von Anschauungen und Zeitabschnitten unabhängig ist. Große Kunstwerke sind immer im eigentlichen Sinne modern; Beethovens neunte Symphonie, Goethes Faust und Michelangelos Sistina sind Dinge, die nicht veralten können. Gäbe es aber wirklich einmal eine Zeit, die dergleichen ernsthaft für wertlos erklären würde, so müßte das eine in mehr als einer Hinsicht bedenkliche Epoche sein. Was jenes Grundgesetz der Zeitlosigkeit in der Kunst — nicht Kunstform — ausmacht, ist das Geniale oder das Göttliche, welches an sich von Raum und Zeit nicht regiert wird, noch auch dort seinen ursprünglichen Sitz hat. Aber dieses Geniale an sich wäre für uns Menschen unverständlich, wenn nicht wertlos. Es bedarf nicht nur einer menschlichen Stätte, sondern auch eines menschlichen Vermittlers, soll es uns Werte zum Bewußtsein und zur Wirksamkeit bringen. Ein Bild sei erlaubt: Der Genius ist innerhalb des dreidimensionalen Raumes und der Zeit als Mensch lebendig geworden. Dieser Mensch verfügt gemäß seiner inneren Abkunft über eine geniale, z. B. künstlerische Begabung. Die Kunstwerke, welche durch ihn entstehen, offenbaren unverkennbar den göttlichen Gedanken, aber auch ein Menschliches im allerhöchsten Sinn. Hier tritt uns der ruhige und vollendete Ausgleich zwischen genialer Idee und menschlicher Form, zwischen der Eingebung und dem Lebendig-machen entgegen und dieser Ausgleich ist es gerade, der das geniale Kunstwerk kennzeichnet, darüber kommt man mit den bestausgedachten Systemen und Maximen nicht hinweg. Unbedingte Konsequenz ist ein Leitsatz von mehr gedachter, als praktischer Bedeutung; er gehört der maschinellen, nicht aber der lebendigen Wirksamkeit an. Sobald Leben und Lebendigkeit in Frage kommen, wird anstatt dessen der Kompromiß oder Ausgleich als Notwendigkeit in den Vordergrund gerückt. Der Künstler kann weder absolut und nur genial arbeiten, weil er mit irdischem Material ein Werk schaffen muß, das von menschlichen Sinnen aufgenommen werden kann; noch wird er mit Menschlichem allein ein Kunstwerk hervorbringen, weil Kunst und Menschlichkeit sich nur teilweis decken.

Auf Energie-Ausgleich beruht das kosmische Geschehen und alles buchstäbliche Geschehen überhaupt. Beherrscht dieses Prinzip die Welt der Quantität oder Masse, welcher Maxime untersteht dann die Welt des Nichtquantitativen, also des Geistigen und Seelischen, des Gefühlsmäßigen? Selbst wenn wir nicht durch die Erfahrung hätten erkennen müssen, daß auch dort keine willkürliche Konsequenz, sondern nur Ausgleichsnotwendigkeit besteht, wäre eigentlich der Gedanke nahegelegen, auf dem Gebiet des Geistes eine Parallelerscheinung zum Prinzip des Energie-Ausgleichs auf demjenigen der Materie zu suchen. Eigentümlicherweise ist jene Erkenntnis aus der Erfahrung gegenwärtig stark in Mißkredit, wenn nicht gar in Vergessenheit geraten und man wendet sich wieder — auch in der Kunst — mehr dem toten Lehrsatz der Konsequenz zu. Die Wissenschaft nennt sich exakt und gründet darauf die Berechtigung zu ihrem Namen. Exaktheit bedingt Konsequenz und in der Tat geht sie auch, soweit das möglich ist, konsequent vor. Mathematik gilt in dieser Beziehung für das Ideal der Wissenschaften. Aber sogar hier treffen wir auf seltsame Unstimmigkeiten. Die Formel π ist ein unendlicher Dezimalbruch und was kann z. B. ohne diese Formel in der kosmischen Welt berechnet werden? Schon dieser unendliche Bruch bedingt einen wenn auch noch so geringen Rest, der die Bezeichnungen „Konsequenz" und vor

allem „Exaktheit“ hinfällig macht. Daß die Berechnungen trotzdem, manchmal sogar praktisch ganz genau stimmen, beweist nur, daß wirkliche Richtigkeit auch ohne restlose Exaktheit entstehen kann. — In der Medizin ist ein unbedingt konsequentes Vorgehen noch weit weniger möglich, vielmehr tritt hier der Ausgleich als herrschendes Prinzip völlig klar zutage. Ein Diagnostiker ohne Intuition ist undenkbar. Was stellt aber Intuition anderes dar, als den Ausgleich zwischen Wissen und Ahnen, zwischen Intellekt und innerem Gefühl? Wir sagen von einem großen Arzt, er verstünde seine Wissenschaft künstlerisch zu handhaben. Angesichts dieser Tatsachen wagt man immer noch, Wissenschaft gelegentlich als etwas absolut Exaktes hinzustellen und nicht nur das: man will nun nach den nämlichen Grundsätzen auch der Kunst zu Leibe rücken.

Jener Rest in der Formel π ist von typischer Bedeutung. Es gibt keine einzige wirkliche Konstellation auf dem Gebiet des Lebendigen — und was stünde schließlich in keinerlei Beziehung dazu —, wo nicht durch unbedingt konsequentes d. h. im wissenschaftlichen Sinn konsequentes Vorgehen das Resultat in Frage gesetzt wird, weil ein geheimnisvoller Rest übrig bleibt, der den Abschluß entscheidend hindert. Die mathematisch reine Stimmung nach der genau berechneten Schwingungszahl wirkt im Zusammenklang für das menschliche Ohr nur innerhalb der engsten Grenzen rein. Das Oktaven-Intervall bleibt z. B. nach oben und unten nicht dasselbe, sondern es kommt zunächst ein verschwindend kleiner Bruchteil hinzu, der sich ganz allmählich je nach dem Abstand vom Ausgangston vergrößert, so daß schließlich oben zum Cis wird, was unten C ist. Daß hierdurch der Tonkreis zu einer Spirale entartet, gibt zu denken, könnte aber praktisch ohne Bedeutung sein, wenn sich eben das Gehör nicht ganz entschieden ablehnend dagegen verhalten würde. — Warum aber verhält es sich so? Der äußere Grund ist scheinbar sehr einfach und einleuchtend: Nur das Quinten-Intervall bleibt nach oben und unten genau das nämliche, folglich klingen die Quinten rein. Sobald es sich indessen um Modulierung nach entfernteren Tonarten handelt, empfindet das Ohr den jeweils hinzukommenden und nicht immer gleichen Bruchteil als störend, weil es die wenigen Schwebungen, um welche sich die verschiedenen Intervalle vergrößern, nicht in organischen Zusammenhang miteinander bringen kann. Weshalb das aber nicht möglich ist, ist eine andere Frage. Das menschliche Gehör ist ein Bestandteil des lebendigen Organismus und unterliegt als solcher seiner Gesetzlichkeit. Diese Gesetzlichkeit des lebendigen Organismus beruht aber auf Kompromiß oder Ausgleich, nicht auf Konsequenz und Exaktheit. Den Beweis dafür findet man — von Fähigkeiten des Gehirns und Verwandtem ganz zu schweigen — in den einfachen anatomischen Fähigkeiten des menschlichen Körpers. Der Arm, der eine Winde in Tätigkeit setzt, hat praktisch die nämliche Funktion, wie der Kolben einer — nehmen wir an — gleichstarken Maschine, der auf eben diese Weise dieselbe Leistung hervorzubringen hat. Aber die Maschine arbeitet mechanisch, d. h. mit immer genau gleichbleibender, absolut exakter und starrer Bewegung, während im Arm durch den ganzen elastischen Bau bedingt, Knochen, Gelenk und Muskulatur nicht immer genau die nämliche Bewegung zu machen haben, um dieselbe Arbeit zu leisten; folglich ist die Bewegung auch nicht in dem Sinne exakt, wie bei der Maschine. Im lebendigen Organismus steht alles in unendlich variabler Wechselwirkung, woraus sich nicht nur die Möglichkeit, sondern ganz einfach die Gesetzlichkeit des Ausgleichs als leitendes Prinzip ergibt. Bei der Maschine ist die Wechselwirkung nicht veränderlich: Die treibende Kraft hat diese, die Kolbenstange jene Funktion zu erfüllen und das geschieht nach der einmal vorhandenen Einrichtung immer auf die nämliche Weise. Hier herrschen Konsequenz und Exaktheit. — Um nun zum Ausgangspunkt zurückzukehren:

Weil das Gehör als Teil des lebendigen Organismus der Gesetzlichkeit des Ausgleichs unterliegt, kann es sich dem Prinzip der Exaktheit und Konsequenz nicht unterordnen und kann daher die mathematisch reine Stimmung praktisch nicht als rein empfinden. — Hier wird das konsequente Vorgehen durch Auftreten des bewußten, nicht lösbaren Restes entscheidend in Frage gestellt.

Man sollte denken, daß wir uns an dieser Erfahrung hätten genug sein lassen. Aber wie man sich ehemals vor Erfindung der gleichschwebenden Temperatur nach einer Erweiterung der musikalischen Möglichkeiten gesehnt, so sehnt man sich heute nach einer Vermehrung der unmusikalischen. Und da man schon einmal Logik und Intellekt in Sachen der Tonkunst reichlich zu Rate gezogen hatte, fuhr man mit dieser Gepflogenheit fort, ohne dabei zu bemerken, wie sehr seitab man sich vom eigentlichen Kernpunkt der Sache befindet. Natürlich sind die kakophonen Kombinationen innerhalb der gleichschwebenden Temperatur keine unbegrenzten und außerdem machte sich der Umstand unangenehm fühlbar, daß Kakophonien und Disharmonien, trotz der allerverschiedensten Technik, einander in der Wirkung relativ recht ähnlich waren. — Anstatt nun aber den Fehler bei sich zu suchen, sucht man ihn im System. Man beginnt die harmonischen Möglichkeiten allmählich für erschöpft zu halten und sucht nach neuen Ausdruckswegen. Und damit ist man abermals im Irrtum über sich. Nur die disharmonischen Möglichkeiten beginnen sich gegenwärtig der Erschöpfung zu nähern, ihrer Gleichförmigkeit wegen, nicht buchstäblich, denn Kombinationen schlecht klingender Art gibt es so viele, daß sie in dieser zwar sehr tätigen, aber doch kurzen Zeit kaum alle werden verwendet worden sein. Aber die harmonischen sind keineswegs erschöpft, denn sie sind ungleich vielartiger. Freilich bedarf man hier einer lebendigen Schaffenskraft, weil man aber gemäß der intellektuellen Vorliebe das Prinzip der Konsequenz zu betätigen wünscht, sucht man unbewußt und ganz instinktiv nach einer Erweiterung nicht der harmonischen, sondern der disharmonischen und kakophonen Möglichkeiten. Am liebsten würde man die Grenze des tiefsten bezw. höchsten, noch als Klang empfundenen Tones verschieben. Das geht jedoch nicht an, weil sich das Ohr nicht willkürlich verändern läßt, ebensowenig wie das Auge zum Erkennen der ultraroten, respektive ultravioletten Strahlen erzogen werden kann. Nun versucht man es mit der Teilung der Töne in Viertelstöne. Das würde allerdings nur den disharmonischen Kombinationen zugute kommen, denn eine solche Teilung nähert sich der Wirkung mathematisch reiner Stimmung, die dem natürlich und harmonisch empfindenden Ohr bekanntlich widerspricht. Dagegen führt man an, daß ehemals in der Tonkunst auch die Halbtöne verpönt gewesen seien und sich hernach das Gehör doch an diese gewöhnt habe. Es kann sich indessen hierbei nur um Dogma oder Gewohnheit gehandelt haben, denn Halbtöne sind keine allzufeine Differenzierung. Nun versucht man aber auf diesem Wege konsequent fortzufahren, ohne zu bedenken, daß diese Handlungsweise schließlich unbedingt eine Grenze erreichen muß, die sich innerhalb unserer menschlichen Gesetzlichkeit nun und nimmer überschreiten lassen wird. — Und diese Grenze ist aller Wahrscheinlichkeit nach schon über den Viertelston gezogen. Eines ist jedenfalls vollkommen sicher, daß sich das Gehör nicht in der konsequenten und logischen Weise weiterentwickelt, welche den musikalischen Tendenzen der Gegenwart entsprechend wäre. Aber das bemerkt man nicht einmal, sondern arbeitet in der einmal eingeschlagenen Richtung ruhig weiter. Daß durch alle derartigen Versuche nur das Material der Musik eine Erweiterung

erfährt und obendrein nur eine scheinbare, wird gerade von konsequenten Logikern unserer Zeit leicht übersehen, wie es denn auch unbekannt geblieben zu sein scheint, daß damit eigentlich kein Fortschritt, sondern eher ein Rückschritt nach der primitiveren Stufe geschieht. Es wird nicht gestaltet, sondern entstaltet. Das wahre schöpferische Element in der Tonkunst ist jetzt im Abnehmen begriffen, und dem soll durch eine Vermehrung des Materials abgeholfen werden. — Begleitet wird dieser mißliche Umstand durch die allgemeine Zeittendenz des Revolutionierens aller Begriffe und Gesetze der Kunst. Nicht, als sollte hier dem konservativen Bestehenlassen der Kunstregeln, auch vielleicht überlebter, das Wort geredet werden. Aber die Grundgesetzlichkeit ist ganz ungeheuerlich mißverstanden worden und daher kommt es, daß man heute allen Ernstes und mit immer hartnäckigerer Zähigkeit versucht, die Tonkunst — und nicht nur sie allein — unter die Herrschaft der Konsequenz zu bringen. Das ist der große Trugschluß. Ob dies nun Folgeerscheinung der mangelhaften Lebendigkeit überhaupt oder einer willkürlicheren Ursache ist, sei dahingestellt.

Schicksale eines Archivs.

Der unter dem Vorsitze des Leipziger Gelehrten Geheimrat Prof. Dr. Ostwald im Jahre 1911 gegründete Verein zur Organisation der geistigen Arbeit „Die Brücke" hatte von dem Musikschriftsteller *Otto Keller* dessen umfangreiches *Musikarchiv* erworben. Es bildete den Grundstock der Vereinssammlungen und nach seinem Muster sollte das Brückenarchiv nach und nach auf allen Gebieten der Künste und Wissenschaften ausgestaltet werden. Nachdem durch Unstimmigkeiten im Hauptausschuß der Brücke und den Rücktritt des Prof. Ostwald vom Vorstande das groß angelegte Unternehmen im Frühjahr 1914 in Finanzschwierigkeiten geraten war, die noch heute nicht überwunden sind, fiel das Musikarchiv an seinen früheren Besitzer zurück.

Otto Keller war nämlich so vorsichtig gewesen, in seinen Verkaufsvertrag mit der Brücke die Bestimmung aufnehmen zu lassen, daß das Archiv wieder sein alleiniges Eigentum werde, sobald eine der 40 Monatsraten, die von der Brücke an ihn für Ueberlassung und Fortführung des Archivs zu zahlen waren (in Summa 10 000 M.), nicht bezahlt würde. Nach Entrichtung der 32. Rate trat dieser Fall ein. Keller widmete sich seitdem ganz dem weiteren Ausbau der inzwischen um viele wertvolle Ergänzungen vergrößerten Sammlung. Bei seiner Uebersiedelung von Wien nach *München* im Jahre 1907 hatte sie aus 250 000 einzeln auf Kartonblätter geklebten und alphabetisch geordneten Zeitungsausschnitten über Komponisten, Musiker, Gesangskünstler, Theater- und Konzertaufführungen bestanden. Durch die Einverleibung einer ebenso angeordneten Ausschnittsammlung, die Otto Kellers Bruder *Viktor* über *Theater* angelegt hatte, wurde das Archiv auf das gesamte Gebiet „Theater und Musik" erweitert, und dann noch mit den bedeutenden Sammlungen *Karl Steiningers* (Dresden) und des *Freih. v. Mitis* (Wien) verschmolzen. Dadurch war das *Musik- und Theaterarchiv* auf rund zwei Millionen Nummern angewachsen. Es besteht nicht allein aus Zeitungs- und Fachzeitschriften-Ausschnitten, sondern ist auch reich an Bildnissen, Karikaturen und Ansichten aller Art. Ein merkwürdiger Zufall hatte es gefügt, daß die ganz unabhängig voneinander entstandenen Sammlungen sich gegenseitig ergänzten. Die Sammlung Mitis ging von 1774 bis ungefähr 1880, Viktor und Otto Keller sammelten von 1876 an und die Sammlung Steiningers, die ebenso wie die Viktor Kellersche das Theater umfaßt, beginnt mit demselben Jahre, in dem Viktor Keller die Sammlerarbeit abgebrochen hatte.

Trotzdem war es nicht leicht, die Sammlungen Viktor Kellers, Steiningers und Mitis der Otto Kellerschen einzugliedern, namentlich nachdem die Hilfskräfte, über die Otto Keller als Archivar der Brücke verfügt hatte, ihm nicht mehr zur Verfügung standen und er jetzt bei der Weiterführung der Arbeit ganz auf seine eigene Kraft allein angewiesen war. Die hinzugekommenen Sammlungen waren nämlich zum Teil nach ganz anderen Systemen, als die seinige, geordnet. Sein Bruder hatte das Material nach den verschiedenen Theatern Wiens und das rein biographische Material wieder in getrennten Abteilungen gruppiert. Steininger dagegen hatte die Besprechungen der einzelnen dramatischen Werke nach den Anfangsbuchstaben des Werkes geordnet, so daß man Grillparzers „Ahnfrau" unter A, Schillers „Jungfrau von Orleans" unter J zu suchen hatte. Das Archiv des Freiherrn v. Mitis war zum größten Teile völlig ungeordnet, ebenso etwa eine Million Nummern des Steiningerschen Materiales. Das von der Brücke eingeführte Weltformat ist von Keller beibehalten worden. Die Anordnung ist nun so, daß das gesamte Material über einen Meister, in Unterabteilungen gruppiert, beisammen liegt. Musik und Theater sind nicht getrennt, weil sie in inniger Beziehung zueinander stehen und leicht von einem Gebiet auf das andere verwiesen werden kann. Welche Ausdehnung einzelne Abteilungen des Archivs angenommen haben, beweist das Fach *Richard Wagner*. Es umfaßt rund 35 000 Ausschnitte und nahezu 1000 Unterabteilungen. Keller war darauf bedacht, das Gleichartige und Wesensverwandte möglichst beisammen zu halten, rein biographisches vom ästhetischen Material zu trennen und die Aufführungsberichte nach den Städten zu ordnen. Dadurch ist es an der Hand des Archivs möglich, jede der vielen Fragen, die schon über Richard Wagner erörtert wurden, aufs schnellste zu beantworten. Wo es anging, sind Uraufführungsdaten, die für biographische Zwecke besonderen Wert haben, ermittelt und auf dem Umschlage der jeweiligen Mappe vermerkt, um langes Suchen zu ersparen.

Welche Erleichterung ein so geordnetes und reichhaltiges Archiv von Quellenmaterial dem Schriftsteller, Journalisten, Literatur- und Musikforscher bieten kann, ist demjenigen, der jemals genötigt war, sich die erforderlichen Daten für eine mehr oder minder umfangreiche Arbeit aus öffentlichen Bibliotheken und durch Umfragen bei weit auseinanderliegenden Stellen zu beschaffen, sofort einleuchtend. Ein paar Beispiele aus Otto Kellers Praxis geben darüber ein treffendes Bild: Geheimrat Koch in Breslau war mit einer Arbeit über Richard Wagner beschäftigt und fahndete nach einem Artikel von Gustav Schönaich über Richard Wagner in Wien während der Jahre 1861—64, der im Wiener Tagblatt vom Jahre 1892 erschienen war. Das Wiener Tagblatt ist inzwischen eingegangen, Pflichtexemplare befinden sich nur an den drei öffentlichen Bibliotheken in Wien und werden zwar an Leser im Zeitungssaal ausgeliehen, nicht aber versendet. Nun wußte Geheimrat Koch nicht, wie er zu diesem Artikel kommen sollte. Er schrieb in seiner Ratlosigkeit an einen Wiener Freund, der aber zufällig gerade in *München* auf Besuch weilte und mit Keller zusammentraf. Kellers Archiv lieferte in wenigen Minuten den betreffenden Aufsatz, der sofort seinem Fache entnommen wurde und am nächsten Tage schon bei Geheimrat Koch in Breslau anlangte. Ein anderer Fall: Ein Student der Münchener Universität schrieb an einer Biographie Eduard v. Bauernfelds, die zu seiner Doktordissertation bestimmt war. Die Buchliteratur über Bauernfeld ist noch sehr klein; man ist bei diesem Meister zum größten Teile auf Zeitungsliteratur angewiesen. Diese ist aber zumeist in Wiener Blättern erschienen und von solchen ist in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek nur die Neue Freie Presse zu haben, doch ist es zweifelhaft, ob dort alle fünfzig Jahrgänge vorrätig sind. Die für eine Bauernfeld-Biographie vorzugsweise in Betracht kommenden Feuilletons, Auszüge aus seinen Tagebüchern und Mitteilungen sind vorzugsweise im Neuen Wiener Tageblatt erschienen. Welch eine unendliche Mühe wäre es gewesen, wenn der Doktorand fünfzig Jahrgänge Neue Freie Presse, nicht viel weniger Bände des Neuen Wiener Tageblatts und noch anderer Zeitungen hätte durchblättern müssen, um sein Material über Bauernfeld zusammenzutragen, diese Vorarbeiten hätten ihn Monate gekostet. Keller bestellte den jungen Mann für den nächsten Morgen in seine Wohnung, wo das Musik- und Theaterarchiv dank der praktischen Anordnung nach dem Brückesystem ein mäßig großes Zimmer ausfüllt, und übergab ihm 278 Feuilletons aus Wiener Zeitungen, chronologisch geordnet, die sich mit Bauernfeld und seinen Werken beschäftigten.

Geheimrat Ostwald hat den Ausspruch getan: „Vergeude keine Energie, verwerte sie." Was einer einmal gesucht und gefunden hat, soll auch den anderen zu gut kommen. Das ist der Zweck, für den Otto Keller in vierzigjähriger Arbeit sich abgemüht hat, um Tausenden von geistigen Arbeitern Zeit zu sparen.

Aus Schriftstellerkreisen ist schon oftmals auf die Notwendigkeit hingewiesen worden, die in der Tagespresse und in den Fachzeitungen enthaltenen ungeheuren Werte geistigen Materials zu sichten und systematisch zu ordnen, aber Versuche in dieser Richtung, die in größerem Stile gemacht worden sind, blieben bis jetzt leider immer in den Anfängen stecken. In einem Aufsatze der Allgemeinen Musikzeitung in Berlin vom 23. Oktober 1908 „Ein Wort zur Besserung musikwissenschaftlicher Arbeiten" fordert *Richard Sternfeld*, daß ein Schriftsteller, bevor er eine Arbeit beginnt, sich über das bereits vorhandene Material in Kenntnis setzt, damit er nicht dasselbe sagt, das schon einmal gesagt ist, damit er nicht eine Ansicht, die schon einmal geäußert wurde, als die seine ausgibt und endlich damit er an bereits Gefundenem

anknüpft und es weiter ausbaut. Auf dem Gebiete der Musik bestanden bis zum Ausbruche des Krieges zwei Literaturzusammenstellungen der letzten Jahrzehnte. Die Internationale Musikgesellschaft und „Die Musik“ in Berlin boten diese Uebersichten über die in Tages- und Fachblättern erschienene Literatur. Beide Unternehmungen aber hat der Krieg zerstört: die Internationale Gesellschaft hat sich aufgelöst und die Berliner Zeitschrift hat aufgehört, zu erscheinen. Ein Register der in der Buchliteratur und in der Tagespresse zerstreuten Aufsätze nützt allein dem wissenschaftlichen Arbeiter auch noch nicht viel. Die Buchliteratur ist freilich ohne viel Mühe in größeren Bibliotheken zu finden, aber die Erlangung eines notwendigen Zeitungsartikels, auch wenn man Namen und Gattung des betreffenden Blattes kennt, ist oft mit großen Schwierigkeiten verbunden.

Im Jahre 1911 wurde in *Leipzig* ein *Verein „Zeitungsarchiv“* begründet, ein Unternehmen, das der bekannte Berliner Gelehrte Dr. *Franz Oppenheimer* mit folgenden Worten begrüßte: „Um welche Qualitätswerte es sich hier handelt, davon haben die wenigsten Menschen eine Vorstellung, denen immer noch das bekannte Kanzlerwort von den entgleisten Existenzen im Kopfe spukt. Die Wahrheit ist dagegen, daß an den großen deutschen Zeitungen als Redakteure und Mitarbeiter die besten Sachkenner auf jedem einzelnen Gebiete tätig sind, und es ist in der Tat ein Jammer, daß so viel konzentrierte Hochleistung tagtäglich an uns vorbeirinnt, wie das Wasser im Flusse, um — das Bild ist banal — im Meer der Vergessenheit zu versinken.“ Eine kleine Vorstatistik des Arbeitsausschusses gab an, daß im Januar 1911 in den sechzig größten deutschen Tageszeitungen nicht weniger als 8454 Arbeiten der Registrierung wert erschienen. Der Verein Zeitungsarchiv verfolgte nur den Plan, zu r e g i s t r i e r e n, ohne die Artikel aufzubewahren. Dem geistigen Arbeiter wäre damit auch das Jagen nach dem Materiale selbst nicht erspart geblieben, aber das Unternehmen ist schließlich überhaupt nicht ins Leben getreten, sondern Projekt geblieben. Auch die Brücke wollte den Gedanken durchführen, zersplitterte aber dann die geistigen und finanziellen Kräfte auf andere weniger wichtige Dinge. Um so dankenswerter ist Otto Kellers Entschluß, das Archiv zu erhalten und weiter fortzuführen. Sein segensreicher Zweck würde freilich nur dann in vollem Maße zur Geltung kommen und der Bestand des Archivs für die fernere Zukunft gesichert bleiben, wenn es über kurz oder lang in den Besitz einer großen öffentlichen Anstalt überginge. Denn mit dem Fortschreiten der Zeit wird die Arbeit des Weiterführens und des Ausbaues, sowie der Ausleihbetrieb die Kräfte, auch die finanziellen, eines Einzelnen übersteigen. Wie ich höre, geht Otto Keller mit dem Plane um, nach *Berlin* zu übersiedeln, das der Benützung des Archivs größeren Spielraum bietet als München. Da der an dem Archiv noch mitarbeitende und als Mitbesitzer daran beteiligte Dresdener Sammler *Karl Steininger* seit Kriegsbeginn im Felde steht, wird ein Beschluß über das weitere Schicksal des Archivs wohl bis nach dem Friedensschluß hinausgeschoben werden. Seiner Benützung steht damit aber nichts im Wege, da die einzelnen Teile gegen Ersatz der Kosten auch nach auswärts leihweise abgegeben werden. **Hans B. Grube (München).**

Vom Pfarrer von V. und einem vergessenen Instrument.

Von Prof. Dr. FRITZ VOLBACH, z. Z. Leutnant d. Landw.

Längere Zeit lagen wir in einem Dörfchen in der Nähe von Longuyon im Quartier. Außer seiner prächtigen Lage in einem lieblichen, von Wäldern umrahmten Flußtale bot der Ort nichts Bemerkenswertes. Am oberen Ende liegt die alte, kleine Kirche. Sie reicht wohl noch in die Zeit herein, in der diese ganze Gegend dem trierschen Bischofsstuhle untertan war; in ihren ältesten Teilen bis gegen 1200. Künstlerisch ist sie wertlos. Rechts von ihr, nur durch den schmalen, jetzt unbenützt daliegenden Friedhof getrennt, befindet sich das geräumige, hübsche Pfarrhaus, hinter ihm der große, einst sichtlich sorgfältig gepflegte, in zwei Terrassen aufsteigende Pfarrgarten. Jetzt war er verwildert und das Unkraut wucherte überall. Aber zwischen all dem Grün leuchteten prächtige, dunkelrote Rosen. In dem leeren Hause hatten sich unsere Schuster und Schneider niedergelassen und dort ihre Werkstätten aufgeschlagen.

Als ich eines Tages dort eintrat, war ich erstaunt über das Bild der Verwüstung, das sich mir überall bot: die Möbel fast alle verschwunden, die Wände kahl und schmutzig, die Fenster meist zerschlagen oder gar ganz herausgerissen. In einem Zimmer war der Fußboden bedeckt mit Büchern, alten Papieren, Stoffetzen, alles wirr durcheinander. In die Decke oben hatte man ein großes Loch geschlagen und durch die Oeffnung offenbar alle diese Dinge, vorab die Bücher vom Speicher aus herunter geworfen. Ich hob einige auf und blätterte darin. Alles religiöse Schriften, meist populärer Art; nichts Bedeutendes. Doch dort, ein hübscher, alter Lederband! — In der Tat, eine prächtige Originalausgabe Boßnetscher Schriften. Während ich darin blättere, raschelt's in der Ecke und eine große Ratte springt quer über den Bücherhaufen und verschwindet neben dem Kamin, dessen Oeffnung durch ein Bild des heiligen Nikolaus zugestellt ist. O, diese Ratten! Kaum ein Haus, das nicht von ihnen heimgesucht ist. In Kellern und Scheunen, in Ställen und Speichern wimmelt es von diesen eklen Tieren und selbst in die Wohnräume dringen sie ein. — Ich werfe das Buch hin und verlasse schnell das Zimmer. Der nächste Raum war leer und barg weder Tisch noch Stuhl; dafür aber standen dort zwei Harmoniums, leider beide vollständig zerstört. Wer aber beschreibt meine Ueberraschung, als ich im nächsten Zimmer ebenfalls zwei solcher Instrumente fand, wieder in gleichem Zustande. Wozu hatte der Pfarrer gleich vier Harmoniums gebraucht? — Dann aber kam das Gefühl der Entrüstung über mich über die Zerstörung. Das war doch sonst nicht die Art unserer Soldaten, so zu hausen und vor allem sich an den Instrumenten der edlen Frau Musika zu vergreifen!

Ich mußte an einen anderen Abend denken, lange Monate vorher. Nach längerem Marsche hatten wir in einem kleinen Dorfe Quartiere bezogen. Am Abend, es war bereits dunkel, führt mich mein Weg, beim Revidieren der Wachen, an der Schule vorbei. Da vernehme ich aus dem Hause heraus, von Harmoniumakkorden begleitet, Männergesang. Unbemerkt trete ich in den, nur von einer trüben Kerze beleuchteten Saal ein. Ringsherum lagern unsere Soldaten auf dem Stroh, in der Mitte aber steht das Harmonium und vor ihm ein bärtiger Krieger, sein Kopf scharf beleuchtet von dem einzigen Licht, das neben ihm auf dem Instrument stand. Gerade stimmt er den schönen, alten Choral an: Vom Himmel hoch, da komm ich her — es ist ja bald Weihnachten — und die Stimmen der Leute fallen mit ein; nicht rauschend und laut, fast weich und elegisch wie Heimweh, Heimweh nach dem Vaterlande, der Familie, der trauten Stube mit dem Weihnachtsbaum. — Nein, diese Männer sind unfähig zu solcher Zerstörung, das stand außer Frage. Wer aber war der Täter gewesen? — Ich erhielt auch bald durch einen Einwohner die Antwort nicht nur auf diese Frage, sondern ich erfuhr auch, warum der Pfarrer so viele Instrumente besaß. Unsere Soldaten waren unschuldig an jeglicher Zerstörung. Die Sache aber verhielt sich so. Der Pfarrer war ein leidenschaftlicher Musikfreund. Sein Interesse galt aber nicht nur der Kunst selbst, sondern ebenso den Instrumenten und ihrem Bau. In seiner freien Zeit verfertigte er selbst Harmoniums. Nicht von Grund auf; er verfuhr vielmehr so, daß er alte, zerbrochene Instrumente aufkaufte und aus den gut erhaltenen Teilen ein neues Instrument zusammensetzte. Die vier Harmoniums des Pfarrhauses gehörten zu den ersteren, aus ihnen sollte noch ein neues Instrument erstehen. Aber da war der Krieg gekommen und so blieben sie in ihrem zerbrochenen Zustande. Das Rätsel war gelöst. — Der Pfarrer aber war Soldat geworden und ins Feld gezogen.

Von seiner Geschicklichkeit aber sollte ich bald eine Probe erhalten, als ich einige Tage nachher, an einem Sonntag mittag in die Kirche trat, angelockt durch hübschen Gesang wohlklingender Frauenstimmen. Um den lichterglänzenden, blumengeschmückten Altar „Unserer lieben Frau von Lourdes“ knieten Frauen und Mädchen, andere umstanden ein Harmonium, an dem eine junge, hübsche Frau saß und den Gesang der anderen schlicht und geschmackvoll begleitete; das Ganze ein Bild holden Liebreizes.

So hielten sie allsonntäglich nun ihren Gottesdienst, allein, nachdem der Krieg ihnen den Pfarrer genommen. Das Harmonium aber war aus des Pfarrers Hand hervorgegangen und sowohl in Ton als technischer Arbeit vortrefflich geraten. Nach Beendigung des Gottesdienstes erzählte mir die Organistin, daß viele Dorfkirchen der Umgebung ihrem Pfarrer ein Harmonium verdankten — Orgeln trifft man in französischen Dorfkirchen nirgends. Ich frug nach dem Pfarrer selbst. Sie schilderte ihn mir als stillen, blassen Mann von etwa 36 Jahren, brustleidend und kränklich, aber stets freundlich und hilfsbereit. Seine Freude und Erholung bildeten technische Arbeiten, nicht nur an Harmoniums, auch auf Uhren verstand er sich vortrefflich. Das trieb er, fügte meine Begleiterin bei, nur „zu seinem Vergnügen“, nicht um Geld damit zu verdienen.

Während wir so plauderten, führte sie mich in die Sakristei und schob einen Vorhang beiseite. „Sehen Sie, das hat er auch wiederhergestellt.“ Ich stand vor einem Instrumente, das mir bisher ganz unbekannt geblieben, und von dem ich

glaubte, daß es seit Jahrhunderten verschwunden sei. „Unser *Monochord*", sagte sie, auf das seltsame Instrument hinweisend. Ich zog es hervor und betrachtete es näher. Ein bankartiges Gestell, das statt des Sitzes aber eine auf die Kante gestellte Leiste trägt, die rechts und links über das Gestell herausragt und geschmackvoll nach unten gebogen ist. In diese Leiste hineingebaut, sie unterbrechend, ist der Schallkörper des Instrumentes, eine in ihren Abmessungen vollständig nachgebildete *Viola*, ganz oval, ohne jede Zargenbuchtung. Die Leiste selbst erscheint gleichsam als der Hals des Instrumentes. Auch die Schallöcher haben noch die alte bohnenförmige Gestalt. Dieselbe Form, wie sie z. B. das Instrument des berühmten Geigers am Musikhause zu Reims aus dem XIII. Jahrhundert, oder der musizierende Engel im Kölner Dom, aus derselben Zeit, zeigen. Auf diesem Schallkörper, der die rechte Seite bis fast zur Mitte des Gestells einnimmt — er ist 60 cm lang —, zwischen den beiden Schallöffnungen steht der Steg und über diesen läuft die eine Saite, die dem Instrumente den Namen gegeben hat. Sie läuft über den Violenkasten weg und ist oberhalb desselben mit einem Messingwirbel im Gestell selbst befestigt. Auf der entgegengesetzten Seite, nach links, endigt die Saite in einem länglichen, schmalen Gehäuse, das vorne sichtbar eine kleine Klaviatur von zwei Oktaven Umfang — vom großen bis zum eingestrichenen *G* — trägt. Durch Niederdrücken der Taste legt sich, mittels einer sehr einfachen Uebertragung, ein kleiner Hebel gegen die Saite und drückt sie fest gegen die Unterlage, sie so dem gewünschten Tone gemäß verkürzend. In Schwingung versetzt wird die Saite durch einen Bogen, der etwa die Mitte hält zwischen Violoncello- und Baßbogen.

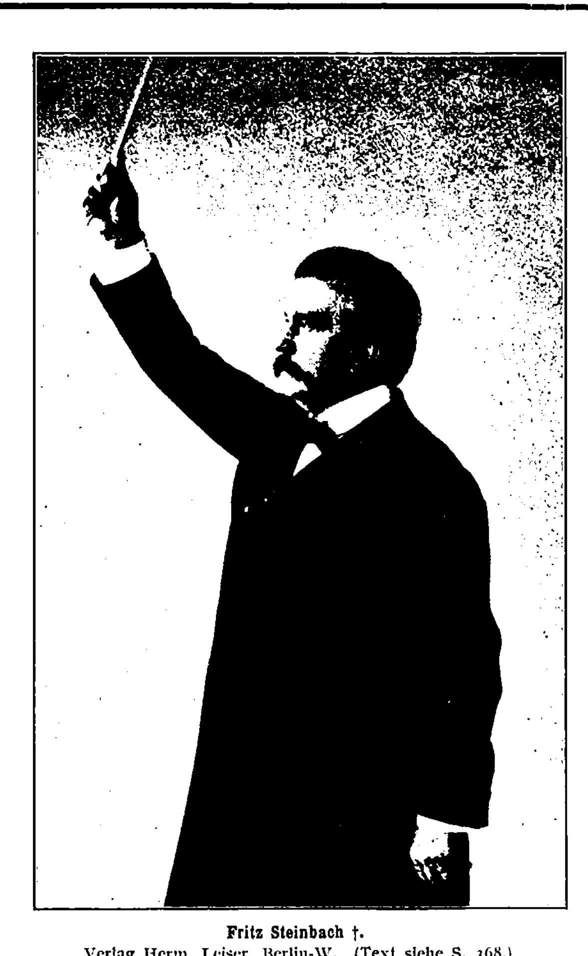
Meine Führerin nannte das Instrument ein Baßmonochord. Es gibt aber auch ein kleineres Instrument für die hohe Lage. Außerdem Instrumente mit zwei Saiten, sogen. Bichorde. Die zweite Saite ist eine Oktave höher gestimmt als die andere; ähnlich also wie bei den alten Kielflügeln und Clavichords zur Zeit J. S. Bachs. Auch bei diesen konnte man die Töne der Grundoktave in der höheren Oktave verdoppeln, genau entsprechend einem Vierfußregister der Orgel. — Ein solches Bichord war auch hier vorhanden gewesen. Es war das Lieblingsinstrument des Pfarrers, der es mit Vorliebe zum Harmonium gespielt. Leider aber ist das Instrument spurlos verschwunden.

Der Klang des Instrumentes entspricht dem der alten Viola da Gamba: dieselbe Zartheit und elegische Weichheit. — Hergestellt wurden diese Instrumente, wie eine Marke zeigt, in einem Orte namens Pierre bei Toul und werden es wohl heute noch.

Mit stiller Verwunderung betrachtete ich das Instrument, ist es doch in der Tat der Nachkomme nicht nur eines, sondern zweier uralter Ahnen, deren Eigenart es in sich gleichsam vereinigt. Einmal geht es zurück auf das alte Monochord, das nicht nur zu akustischen Messungen, sondern auch zu wirklichem Spiele diente. Schon im Altertume war es bekannt und bereits im frühen Mittelalter wird es genannt. Von ihm hat unser Instrument mit dem Namen die Grundeigenschaft, die eine Saite übernommen.

Näher noch steht unser Monochord einem anderen Instrumente, das wir bereits im 12. Jahrhundert abgebildet finden, die alte Drehleier. Sie hat sich bis in unsere Zeit rein erhalten und in meiner Jugend habe ich sie noch oft als Savoyardeninstrument gehört und gesehen. Die älteste, mir bekannte Abbildung, befindet sich auf einem Kapitell der Abtei Bocherville in Frankreich. Auch bei diesem Instrument läuft eine Saite über den violenartig gebauten Körper, und genau wie bei unserem Monochord befindet sich am Halse des Instrumentes eine kleine Tastatur, nur weit primitiver und kleiner gestaltet. Aber die Art der Tongebung ist eine andere. Statt des Bogens befindet sich unter der Saite zwischen den Schallöffnungen hier eine runde Scheibe, deren Rand mit Kolophonium bestrichen wird. Durch eine Kurbel am obersten Ende des Instrumentes in drehende Bewegung versetzt, streift sie die durch die Taste nach Belieben verkürzte Saite. Würde unser Monochord diese Einrichtung zeigen, so dürften wir es geradezu als Drehleier ansprechen. Aber gerade in dem Verzicht liegt hier der Fortschritt.

Der durch die rotierende Scheibe erzeugte Ton ist unwandelbar, stets von gleichem Klange und gleicher Stärke, leblos und starr. Anders der durch den Bogen ergänzte. Im Bogen steckt gleichsam die Seele des Spielers. Jede feinste Regung, jede Schwingung der Seele kommt durch ihn zum Ausdruck.



Fritz Steinbach †.
Verlag Herm. Leiser, Berlin-W. (Text siehe S. 368.)

Auch die Drehleier hatte häufig noch eine zweite und sogar dritte Saite. Ihr Ton aber stand fest und ließ sich durch die Tasten nicht beeinflussen. Sie wirkten als Dudelsackquinte, immerfort mitklingend. Auf meine Frage nach der Verbreitung des Instrumentes erfuhr ich, daß es in Frankreich häufig in der Kirche anzutreffen sei; ich selbst habe es sonst nirgends gefunden. Eine Neuerfindung kann es nicht sein, dafür spricht die Beibehaltung der alten Violenform. Sicher handelt es sich bei unserem Monochord um die Fortführung einer uralten Tradition.

Was aber ist aus Ihrem Herrn Pfarrer, dem großen Musikfreund geworden? frug ich meine Begleiterin.

Dem rauhen Soldatenleben war sein schwacher Körper nicht gewachsen; schon nach wenigen Tagen kehrte er in sein Pfarrdorf zurück. Dann kamen schreckliche Tage für die Gegend, die furchtbare Schlacht wälzte sich von Longwy her über sie hinweg, alles zerstampfend und zerstörend. Da hielt es ihn nicht länger im Hause. Während die Kanonen donnerten und die Gewehre ratterten und knatterten, die Kugeln hin und her fuhren, da eilte er hinaus, um denen zu helfen, die dort auf der Walstatt mit ihrem Blute die grüne Heide färbten, ihnen beizustehen in ihrer letzten Not. Und wie er dahinzieht die Straße, da singt es durch die Luft und eine Granate schmettert ihn zu Boden. — Wo er gefallen, dort hat man ihm sein Grab bereitet, dicht neben der Straße. Unsere Soldaten haben auch ihm ein eichenes Kreuz aufs Grab gesetzt und es mit dem Ehrenkranze geschmückt.

Gustav Freytag und die Musik.

(Zu seinem 100. Geburtstage.)

Von FRANZ DUBITZKY (Berlin-Friedenau).



Am 13. Juli 1916 waren hundert Jahre verflossen, seit einer der deutschesten Dichter, *Gustav Freytag*, der Verfasser der „Ahnen" und der „Bilder aus der deutschen Vergangenheit", der Welt geschenkt wurde. Kreuzburg in Schlesien war sein Geburtsort, Wiesbaden wurde seine Todesstadt († 30. April 1895).

Nicht unzeitgemäß dünken uns des Dichters Zeilen vom 7. Juli 1853, wo es heißt: „Unterdes hat sich der deutsche Himmel umwölkt.... Sollte aber die allgemeine Entrüstung, welche sich auch in den Kabinetten gegen Rußlands Kriegseifer geltend macht, nicht etwas dazu beitragen, die Majestät von Preußen — von Rußland und was daran hängt, zu emanzipieren? — Wir hoffen so gern." Und ähnlich, als wenn sie

unserem Jahre 1916 entstammten, muten uns in Freytags 1843 niedergeschriebenem Gedicht „Unser Land" die nachstehenden Verse an:

Der Dampfer braust durch die grüne Flut,
Drei Männer stehen am Bord;
Der erste schwingt den geteerten Hut
Und rufet hinein in den Nord:
„Hussaha, hussaha Albion,
Mein Vaterland, das blaue!
Dein Gold umrollet der Erde Rund,
Deine Flagge beherrschet den Meeresgrund,
Du königliche Fraue."

Der Zweite kräuselt den Bart und schaut
Mit glänzendem Aug' in den Süd:
„Ich grüße dich, Frankreich, schöne Braut,
Im Lichte der Freiheit erglüht!"
usw.

Der Dritte, der Deutsche, meldet über sein Land:

Du bist keine Königin Albion,
Nicht Frankreich, das schöne Weib,
Du sitzest nicht stolz auf goldenem Thron,
Kein Purpur umhüllt dir den Leib.
Heilige, Heilige bist du uns,
Hältst uns die Himmelswache;
Dein Purpur ist unsrer Adern Saft,
Dein Reich ist des Geistes unendliche Kraft,
Dein Gold ist unsre Sprache.
. . . .
Schwerter und Waffen, hie deutsches Land!

„Es gehört zu der individuellsten Erscheinung an Gustav Freytag, daß er, der weit mehr als andere dichterische Zeitgenossen seine Muse von dem politischen Lied entfernt zu halten wußte, durch sein publizistisch wohlgeschultes Wirken politisch eingreifender war, als die meisten Freiheitssänger des jungen Deutschlands", sagt der hohe Freund des Dichters, Ernst II., Herzog von Sachsen-Koburg-Gotha, der Komponist von Liedern, Kantaten und der Opern „Zaire", „Toni", „Santa Chiara", „Diana von Solange" usw., in seinem Buche „Aus meinem Leben und aus meiner Zeit". Ueber das Ausbleiben der Lieder äußerte sich Gustav Freytag selbst in seinen „Erinnerungen aus meinem Leben": „Für Deutschland war die Zeit gekommen, wo die Unzufriedenheit mit dem Bestehenden überall in der Lyrik austönte. Was ich über die Persönlichkeit einiger Dichter erfuhr, trug nicht dazu bei, mich für diese Richtung der lyrischen Poesie zu erwärmen, welche von dem Schaffenden eine ungewöhnliche Größe des Urteils oder die Wucht heißer Leidenschaft fordern muß, wenn sie nicht unwahr und phrasenhaft werden soll." Weiter gestand Freytag ebendaselbst: „... ich war kein lyrischer Dichter. Wenn mich etwas wirklich bewegte, so tönten in mir, der Stimmung entsprechend, stundenlang Worte und Noten irgendeines alten Volksliedes, und ich hatte nur selten das Herzensbedürfnis, dafür eigenen Ausdruck zu finden. Einen Anfall von lyrischem Eifer hatte ich schon nach meiner Heimkehr von Berlin gehabt, als die Entlassung der sieben Göttinger Professoren die Deutschen aufregte, aus dieser Zeit stammt das gedruckte Gedicht ‚Die Wellen' und ein längeres ‚Die Krone'. Aber aus früher und aus späterer Zeit ist kaum etwas Singbares geblieben."

Ueber die „frühere" Zeit unseres Dichters geben uns die „Erinnerungen" noch folgende Kunde: „Ich war Mitglied des Künstlervereins geworden, einer harmlosen Genossenschaft von Dichtern, Musikern und bildenden Künstlern der Stadt (Breslau), welche keine Gelegenheit versäumte, bei Jahresfesten und Zweckessen durch Lyrik gefällig zu werden. Die schnell zusammengeschriebenen Verse wurden dann ebensoschnell von den Musikern komponiert und von einer guten Liedertafel, welche Mosewius leitete, gesungen." Ueber Johann Theodor Mosewius sei nebenher bemerkt, daß der 1788 in Königsberg Geborene vom Jus zur Musik überging, Opernsänger und 1825 hochverdienter Gründer der Breslauer Singakademie wurde, allwo er die Tonheroen Bach, Händel, Mozart und Beethoven durch zahlreiche meisterliche Aufführungen ehrte und dem allgemeinen Verständnis näher brachte. Er starb 1858; Kantaten und andere Gesänge entflossen seiner Notenfeder. Doch zurück zum jungen Freytag und seinen Gelegenheitsliedern! Er berichtete weiter: „Die Verse waren meist des Aufhebens nicht wert, doch wenn mich die Erinnerung nicht trügt, befanden sich unter den verklungenen Kompositionen anmutige Melodien, die wohl mehr Berechtigung hatten, als manche raffinierte Komposition des modernen Männergesanges." (Daß der Dichter sein eigenes Produkt tadelt, hingegen den Herrn Musikus, den Vertoner lobt, ist gewiß etwas Seltenes, Offen-Ehrliches; denn meist denkt der „brave Mann" zuerst an sich, erhebt sich und tadelt den andern.)

Wir vernahmen eben, wie sich Freytag gegen den „modernen, raffinierten" Männergesang wandte. Daß der Dichter auch dem „modernen" Wagner keine allzu große Liebe entgegenbrachte, ist danach nicht überraschend. In den „Erinnerungen aus meinem Leben" finden wir als Zeugen für sein „Abseitsbleiben" die Stelle: „Auch Richard Wagner wurde mir in größerer Gesellschaft bekannt, ohne daß ich ihm näher trat. Dieser erzählte bei einem Begegnen im Herbst 1848, daß ihn die Idee zu einer großen Oper beschäftige, die in der germanischen Götterwelt spielen solle.... Was ihn für die Idee begeisterte, war ein Chor der Walküren, die auf ihren Rossen durch die Luft reiten.... Die Freude an unerhörten Dekorationswirkungen ist mir immer als der Grundzug und das stille ‚Leitmotiv' seines Schaffens erschienen." Wie weit war doch Freytag von dem Erfassen des Kunstwerkes des Bayreuther Meisters entfernt, wenn er einzig das Aeußere, die — Dekorationen in Wagners Musikdramen auf sich wirken ließ! Uebrigens hatte Freytag — der Kuriosität wegen sei's vermeldet! — mit Wagner gemein den — Steckbrief. Auch unser Dichter galt seinerzeit als ein verdächtiges Individuum. „Der Dr. Gustav Freytag, der sich dem Vernehmen nach in Gotha aufhält, war der Verfasser einiger (durch Gerichtsurteil vernichteter) Aufsätze. Da es sehr wünschenswert ist, denselben zur Bestrafung zu ziehen, so werden sämtliche Polizeiverwaltungen aufgefordert, den Dr. G. Fr., sobald derselbe sich im preußischen Staate betreffen läßt, sofort zu verhaften" — so verlangte es der Steckbrief vom Jahre 1854.

Wenden wir uns von diesem Moll- und Grollton der Obrigkeit zu friedlicherem Dur, werfen wir einen kurzen Blick in die Knabenjahre des Dichters, in jene Zeit, da er mit Frau Musika erstmalig bekannt wurde! Hören wir ihn selbst! Er erzählt: „Auch von der Muse der Tonkunst wurde ich als Opfer bekränzt. Der Vater spielte ein wenig die Violine und blies besser die Flöte, und wenn gegen Abend aus seiner Stube die weichen Töne in unser Ohr drangen, zogen wir, Mutter und Kinder, uns leise in seine Nähe und hörten andächtig zu. Auch die Mutter lehrte sich selbst in ihrer unternehmenden Weise die Griffe und leichtere Stücke auf der Gitarre. Außerdem aber war als hochgeschätzter Hausbesitz eine große Konzertgeige vorhanden.... Sobald die kleinen Finger die Saiten zu drücken vermochten, wurde mir eine Uebungsgeige gekauft und ein alter Stadtmusikus als Lehrer geworben. In seiner Zucht geigte ich einige Jahre unter vielen Fingerknipsen ohne große Freude." Dann kam ein anderer Lehrer ins Haus. „Die Sache ließ sich gut an", berichtet Freytag. „Mein Herr Zoche (er wirkte als Theaterkapellmeister) war ein fester Musiker von der alten Schule, der alle erdenklichen Instrumente von der Harfe bis zum Serpent zu behandeln vermochte.... wir wurden bald gute Freunde; er legte mir sogleich die große Geige unter das Kinn — später stellte sich sogar eine Bratsche ein — und ich geigte unter ihm wieder einige Jahre tapfer darauf los, gewann auch ziemliche Fertigkeit, aber mein Gehör blieb unsicher, und ich habe für mein späteres Leben wenig anderes von dieser Beschäftigung bewahrt, als die Erinnerung an meinen gutherzigen Lehrer." Im Anschluß an diesen Geigenbericht mag darauf hingewiesen werden, daß sich unter den Gedichten Gustav Freytags eins mit der Ueberschrift „Der kleine Geiger" befindet. Hier der erste Vers:

„Junge, du wirst ein Taugenichts!
Im Winkel steckst du allein,
Du träumst nur, reden kannst du nichts,
Duckmäuser, wir schämen uns dein."
Da nahm der Kleine
Die Geige zur Hand:
Brumbrum titeri kratz!
Und seht, es flogen im Abendwind
Unzählbar die Vögel heran,
Umschwärmten fröhlich das stille Kind
Und schrien die Gevatterschaft an:
Er gehört nicht euch,
Er gehört zu uns,
Der Kleine mit der Geige.

Der Dichter sprach es selbst aus, daß er wenig Singbares den Tondichtern geboten habe. Trotzdem meine ich, daß sich unter seinen Gedichten manches befindet, das unverdientermaßen von den Komponisten übergangen wurde und als Chorwerk oder Ballade zur Vertonung wohlgeeignet wäre. Ich lenke in diesem Sinne den Blick der Tonsetzer auf Freytags „Die Wellen", „Die Granitschale", „Unser Land", „Der Nachtjäger", „Das Schmugglermädchen". Mehr als die Liederkomponisten interessierten sich die Opernkomponisten für unsern Dichter. Sein 1872 erschienener Roman „Ingo" (1. Band der „Ahnen") veranlaßte die Opern „Ingo" von Friedr. v. Wickede (1834—1904), Georg Rauchenecker (Uraufführung 1893 in Elberfeld) desgleichen von Philipp Rüfer (Berlin 1896) und eine vierte Oper „Ingo" von Bernhard Scholz (1898 in Frankfurt a. M.). Freytags 1859 beendetes Trauerspiel „Die Fabier" regte August Langert zu einer gleich-

namigen Oper an, die das Bühnenlicht 1866 in Koburg erblickte. Freytag hatte selbst einmal (1843) Opernpläne, indem er Librettist wurde: „Ich begann eine Oper ‚Russen und Tscherkessen‘, worin sich die Liebenden zuletzt selbst in die Luft sprengen.“

Von dem „Musiksinn“ Gustav Freytags möge schließlich noch des Dichters musikalischer Vergleich hinsichtlich seines umfangreichen Hauptwerkes zeugen; er schrieb: „Den Verfasser der ‚Ahnen‘ wird freuen, wenn der Leser das Werk wie eine Symphonie betrachtet, in deren acht Teilen ein melodischer Satz so gewandelt, fortgeführt und mit anderen verflochten ist, daß sämtliche Teile zusammen ein Ganzes bilden.“

Am Klavier.

Von WILHELM BIELER.

Bemerkung aus dem Busch.

Schön ist es in jedem Fall,
Braucht man rechts Klavierpedal!
In noch ungleich schönrem Falle
Spielt man mit dem Linkspedale!
Doch im schönsten aller Fälle
Ist mit beiden man zur Stelle.
Weiter kann die Kunst nicht gehn,
Da nur ihrer zwei bestehn.
Uebrigens hat man mit Fug
Schon an einem oft genug!

Tempo rubato.

Ich sah einen Mann im Frühmorgenlicht,
Der just aus der Schenke gekommen;
Er hat zu jedem Schritt und Tritt
Vergeblichen Anlauf genommen.

Die breite Straße erschien ihm so eng,
Das Schwerpunktbehalten so sauer,
Bald stürzte er gen den Laternenpfahl
Und bald gen die hilfreiche Mauer.

„Der frühzeit'ge Pilgram, so sprach ich bei mir,
Scheint sittenstreng minder als Cato;
Doch, seien wir mild! Gibt's nicht auf dem Klavier
Dasselbe — als Tempo rubato?“

Zu leichte Aufgabe.

Du willst dich der leichten Etüde schämen?
Wer hindert dich denn, sie als schwer zu nehmen?

„Operette.“

Von HANS TESSMER (Berlin).

Es scheint, als wolle ich hier Altgesagtes wiederholen. Jawohl, bis zu einem gewissen Grade; wir müssen einmal Rückschau halten, um Boden zu gewinnen, den uns unsere heutige Zeit nicht gibt. Wir müssen uns Altes vergegenwärtigen und daraus den Grund finden für das Neue. Unsere Zeit (— ich spreche hier gar nicht etwa vom Kriege —) hat keinen Boden in dieser Hinsicht (wie ja in mancher anderen auch nicht).

Wir verstanden und verstehen unter „Operette“ den Sprößling jenes deutschen Singspiels, als dessen Vater uns *Joh. Adam Hiller* bekannt ist. Pate standen dabei ferner die italienische Opera buffa und die französische komische Oper. Die Einflüsse waren also verschiedenartig. Deutsche Sinnigkeit verband sich mit romanischer Grazie, speziell französischem „Esprit“, aber auch mit romanischer Dramatik. Und es gab bald zwei Operettenlager: in Paris und in Wien. Gab der französische Geist seiner Operette ein verhältnismäßig festes dramatisches Gefüge, so legte die deutsche Operette ihr Hauptgewicht auf die Anwendung der Tanzrhythmen. In Paris lebte Offenbach. Wird ihn heute noch ein ernster deutscher Musiker schmähen wollen? Wird er sich nicht der Worte R. Wagners erinnern, die nicht vor ehrlichem Lobe zurückschrecken?! Offenbach war ein Meister, vielleicht sogar ein großer. Seine Melodiefülle in ihrer eigenartigen Mischung von romanischem Elan mit deutschem Gefühl ist in einem gewissen Sinne unerreicht. Seine technischen Qualitäten bestreitet wohl niemand mehr. Und die „Sujets“? Ja, die sind voller Parodie und Sarkasmus, voll eines Witzes, den wir schon cynisch nennen. Vergessen wir aber nie, daß über diesem Cynismus ein Meister stand, der ihn adelte; das ist die Kunst des Genies. — Ist die Operette des Jaques Offenbach kein — Kunstwerk? Ist die „schöne Helena“ kein Kunstwerk voll eigenartiger Schönheit, die hier im Parodistischen wahre Triumphe feiert? — Ich glaube, Carl Reinecke schrieb einmal irgendwo: „In Offenbachs Werken steckt kulturhistorisches Material“. Das kann man wohl nur von einem großen Künstler sagen, der ganz individuell in seiner Zeit aufging und ihr Werke schenkte, die weit über sie hinausreichten. Ist J. Offenbach nun nicht solch ein Künstler gewesen? — Seien wir doch nur nicht zu zaghaft und kleinmütig.

Und dann: Wien. Soll ich wirklich von Suppé sprechen, von seiner köstlichen „Fatinitza“ und dem hochgediegenen „Boccaccio“? Soll ich erzählen von Millöckers „Bettelstudent“ oder gar von Joh. Strauß, den ein Brahms, ein Bülow zu ihren Freunden zählten? Denken wir einmal an die „Fledermaus“, an den zweiten Akt des „Zigeunerbarons“; so etwas schreibt nur ein musikalischer Vollblutgeist, ein Künstler, der neben der spielend und feinsinnig beherrschten Form über eine Fülle der Ideen verfügt, die an Schubert und Mozart erinnert. Aber das ist hier vielleicht nicht mehr notwendig zu erwähnen. Nötig ist es aber, mit Entschiedenheit sich gegen die immer noch weitverbreitete Meinung zu wenden daß die Operette kein Kunstwerk sei und daß man deshalb an sie nicht die Ansprüche eines solchen stellen dürfe. Gerade jene Meister lehren uns, welch hohe Ansprüche wir an sie stellen müssen.

Man wird hier nun immer wieder einwenden: Ja, aber die „Sujets“?! — Gewiß, der Text etwa zum „Zigeunerbaron“ ist gewiß alles andere als sonderlich geistreich oder poetisch; und wenn wir die einschlägige Literatur ernsthaft durchgehen, so werden wir sicherlich nicht auf viel Höheres treffen. Nur das Eine — um einmal vorzugreifen — muß hier doch gleich gesagt werden: daß diese „Fledermaus“ in ihrer reizenden Naivität und die „schöne Helena“ mit ihren parodistischen Scherzen doch noch himmelhoch über dem Kitsch stehen, den unsere heutigen Operettenkomponisten durchschnittlich vertonen. Man stellt ja wohl an einen Operettentext keine sehr hohen Ansprüche in bezug auf das Dramatische. Poetische und Stilistische; aber den einen Anspruch muß man an ihn — weil er ja einem Kunstwerke dient — stellen, daß die Idee einigermaßen vernünftig (— nicht kinomäßig übertrieben, nicht gewollt „naiv“ langweilig —) und im Kern anständig sei. Dem Scherz und Uebermut, auch der Situationskomik bis zur Possenwirkung gebührt hier gewiß ein breiter Raum, aber die Posse darf nur dienen, nicht Selbstzweck werden; und die Zote — — — ja, *Tolstoi* würde vielleicht streng und konsequent fordern und sagen: die Zote darf hier nie und nimmer Platz finden, wenn ich sie irgendwo entdecke, verlasse ich das Theater.

Man glaube nur: wir brauchen heute vor allem auch Musiker von dieser Tolstoischen Konsequenz, um unsere Operettenbühne vom Kitsch, von der Massenausdünstung sentimentaler Duseleien und von dem „Unterrockfeuer“ eines im wahren Sinne „verführten“ Geschmackes zu reinigen.

* * *

Ueber den Geschmack läßt sich streiten; aber die Erfahrung ist ein guter Führer und Lehrmeister. Und was lehrt uns nun diese Erfahrung? Daß jene oben genannten Meisterwerke, und noch viele andere dazu, auch heute noch „volle Häuser“ erzielen, einige von ihnen sogar hoftheaterfähig wurden, daß sie Vorbild und Ziel aller späteren Mache waren (— aus ihnen wurde und wird immer noch am meisten „gestohlen“ —), daß sie unvermindert — dem Geschmack des Publikums zusagen und Beifall finden in Hülle und Fülle! Diese Erfahrung scheint mir denn doch recht deutlich zu sprechen. Der Geschmack richtet sich kaum je nach der Form; die ist geboren aus Gesetzen, die wiederum der Erfahrung ihre Richtlinien verdanken. Aber der Inhalt des Kunstwerkes bestimmt den Geschmack; sowohl im Stoffe selbst, wie in der Verarbeitung desselben. Kehren wir nun einmal zu unseren Meistern zurück; an ihnen findet dasselbe Publikum denselben Geschmack, den es — scheinbar — auch der „modernen“ verwahrlosten, jedes Stiles und jeder ursprünglichen Echtheit baren Operette entgegenbringt. Diese Erfahrung dünkt mich am wichtigsten. Sie führt uns leicht zu der geschichtlichen Tatsache, daß aus der Operette, dem deutschen Singspiel das deutsche Lied hervorging, und zwar jenes volkstümlich-einfache, oft leicht empfundene oder auch sentimentale Lied, das sich leicht dem Gedächtnis einprägt und vom Publikum möglichst schon während der Aufführung mitgesungen oder doch mitgesummt wird. Dieser Stil, der eine leichte Auffassung ermöglicht, muß natürlich dem Kunstwerk zu seiner Verbreitung sehr dienlich sein. Wenn er aber die Leichtigkeit zur Seichtheit erniedrigt, so ist er verderblich — für den Geschmack, über den sich zwar streiten läßt, der aber stets auch bildungs- und entwicklungsfähig ist.

Man könnte fast dieses Letztere vom modernen Operettengeschmack kaum noch behaupten, erlebte man nicht immer wieder den Sieg der „Fledermaus“, des „Bettelstudenten“, erfolgreiche Wiederaufnahmen des „Vogelhändlers“, des „Opernballs“ u. a. Vergegenwärtigen wir uns doch einmal demgegenüber die immer breitere Produktion auf dem Gebiete der mehr

und mehr zur Posse erniedrigten modernen Operette. Die Handlung ist bei all diesen Stücken, von wenigen Ausnahmen abgesehen, stets dieselbe, nur der Ort der Handlung wechselt häufig. Einen Stil hat das Werk gewöhnlich nicht, die Couplets sind meistens recht ordinär und geistlos, jedenfalls von dem echten Witz etwa der Offenbachschen Operette weit entfernt, die Tänze richten sich ganz nach der augenblicklichen Mode und verbieten schon deshalb eine eigentliche Kritik des Ganzen als eines Kunstwerkes. Und die Musik an sich? Mein Gott, gewiß, Leo Fall und Franz Lehar, auch Oskar Straus hatten früher oft sehr nette und auch feine Einfälle, sie schreiben gut klingende Partituren, und ihre früheren Werke finden deshalb auch heute noch freundlichen Beifall, wenn man sie wieder einmal auffrischt. Hingegen jene opera, die sie und ihre neueren Genossen (— ich erwähne nur im Vorbeigehen Herrn Gilbert-Winterfeld, der augenblicklich seit einiger Zeit allein in Berlin mit 3—4 Werken drei Bühnen (allabendlich) „beherrscht"; Walter Kollo, der sich ihm würdig mit zwei Bühnen anschließt —) auf Bestellung als Tagesware lieferten und liefern, dienen einzig und allein dem blühenden Kitsch in seiner unangenehmsten, jeden gebildeten Geschmack zersetzenden Form. Und dabei ist die Sache auch noch so bequem! Man schreibt in dem neuen Stück ungefähr dasselbe, was man zwanzigmal in früheren verbrochen hat, man schiebt der Sache eine „neue" „Handlung" unter, einen Namen hat man ja Gott sei Dank, — also kann der Erfolg nicht ausbleiben. Und er bleibt auch nicht aus; aber er ist rein materieller Natur.

Damit sind wir so ungefähr bei der ungesundesten Seite des modernen Operettenbetriebes angelangt. Und dabei, wenn man einmal näher hinsieht, ist der Erfolg gar nicht so groß und andauernd, wenn nicht eine interessante Darstellerin, ein Urkomiker, ein berühmter Gast usf. dem Stücke immer erneute Anziehungskraft verleihen. Ja, nun: gehe ich denn dieses einen Schauspielers oder Coupletsängers wegen in die Operette oder um des Stückes willen? —

Man könnte diese Betrachtungen noch lange fortsetzen, ohne zu einem Ende zu kommen. Das Ziel kann hier nur sein, von einem etwas erhöhten Platze aus einmal die maßgebenden Kreise (— und das sind doch in erster Linie die Komponisten selbst, dann die Theaterdirektoren und die ausführenden Kräfte —) auf das hinzulenken, was dem gesunden Gedeihen und Fortschritt auf diesem Gebiete als Grundlage zu dienen hätte: 1. die genaue Auswahl aus dem, was produziert wird, nicht die Bestellung von Arbeiten bei Komponisten, die vielleicht besser tun, ihre vorhandenen und früher bewährten Talente auch einmal ruhen und reifen zu lassen. 2. Immer erneut die Meisterwerke des Operettenstiles zu pflegen, damit der Geschmack auch der Ausführenden nicht auf jenes Niveau herabsinkt, das sich bei den 50-, 100-, ja 300fachen Aufführungen eines Possenkitsches notwendig ergeben muß. 3. Strenge und ausdauernde Pflege des Ensembles im früheren Sinne und damit verbundene Abschaffung des beengenden Hervortretens eines einzelnen „Sternes", der auf die Dauer dem Ensemble schaden muß und somit auch nur eine Verschlechterung des Geschmackes seitens der Ausführenden mit sich bringt.

Das wären etwa vielleicht die nächsten Wege zur Besserung dieser Verhältnisse; und ihnen hätten sich dann natürlich noch manche andere im Laufe der Zeit anzureihen.

Zum Gedächtnis Hugo Brücklers.

Von PAUL RUBARDT (Leipzig).

Fragt man heute einen Musiker oder Musikfreund nach Hugo Brückler, so wird man in den meisten Fällen auf völlige Unkenntnis des Namens stoßen; allenfalls schwebt einigen wenigen die Ueberschrift „Trompeterlieder" vor, ohne daß sich damit nähere Kenntnis des Inhaltes verbände. Nun ist aber Brückler keineswegs der Mann, der solche Mißachtung verdient hätte, haben sich doch in früheren Zeiten Männer wie Adolf Jensen und Eugen Gura, später Adolf Wallnöfer und Eugen Hildach aufs lebhafteste mit seiner Kunst beschäftigt und seine Werke zu verbreiten gesucht. Daß diese allmählich der Vergessenheit anheimfielen, liegt einerseits an der allgemeinen Verflachung der musikalischen Bildung durch Ueberfluten des Musikalienmarktes mit seichter Ware, bei der selbst Größere als Brückler Mühe hatten und haben, sich durchzusetzen, — andererseits aber daran, weil die Werke unseres Komponisten sich nur dem ganz erschließen, der sich eingehend mit ihnen beschäftigt. Und wer hätte wohl heute Zeit, sich mit einem Unbekannten zu beschäftigen?

Hugo Brückler war keiner der ganz Großen. Aber getrost können wir ihn einem Robert Franz und Adolf Jensen zur Seite stellen, und er hätte ebensoviel Recht, gesungen zu werden, wie diese. Vielleicht wäre er auch bekannter geworden, wenn das mit großer Liebe zur Sache verfaßte Büchlein, das Robert Musiol [1] über ihn schrieb, in weitere Kreise gedrungen wäre. Außer von Musiol ist mir keine größere Notiz über Hugo Brückler bekannt geworden. Die einzigen näheren Angaben, die auch die Musiolschen, wo nötig, ergänzen, fand ich in dem englischen Musiklexikon von Grove (von W. Barklay Squire im Nachtragsband). Unsere deutschen Lexika erwähnen nur einige Daten, ohne näher auf die Werke einzugehen.



Hugo Brückler

Für die Leser, die Brückler überhaupt nicht kennen, füge ich eine kleine Lebensskizze ein, die sich im wesentlichen nach Musiol richtet. — Am 18. Febr. 1845 wurde *Guido Hugo Brückler* als Sohn eines Beamten in Dresden geboren. Durch den Umstand, daß er Mitglied des Hofkapellchores wurde, kam er frühzeitig mit der Musik in Berührung, und bald erwachte der Wunsch in ihm, sich ganz der Kunst zu weihen. Bei diesem Vorhaben stieß er auf heftigen Widerstand seines Vaters, der gern einen Beamten aus ihm gemacht hätte. Nach langen Kämpfen und mit Hilfe seiner Mutter gelang es Hugo doch, seinen Plan durchzusetzen. Infolge seiner Begabung erhielt er eine Freistelle an einer Dresdner Musikschule, aus der später das staatliche Konservatorium hervorging. Von trefflichen Lehrern (u. a. von Karl Krebs und Julius Rietz) unterrichtet, eignete sich der junge Mann große Kenntnisse an, die er nach Verlassen der Schule durch eifriges Studium vervollkommnete. Um seinen Lebensunterhalt bestreiten zu können, ließ er sich dann in seiner Vaterstadt als Musiklehrer nieder. Das rege geistige Leben in Dresden brachte ihn mit vielen berühmten Künstlern in Berührung, so mit Fr. Liszt und Friedr. Wieck. Besonders diesem letzteren verdankte er viele Anregungen. Das größte Ereignis seines Lebens war die Bekanntschaft mit R. Wagner, den Brückler gelegentlich der ersten Münchener „Tristan"-Aufführung 1865 persönlich kennen lernte. Wie Wagners Genius auf den jungen Künstler eingewirkt hat, wird noch zu erörtern sein. Im Frühjahr 1871 erkrankte Brückler an der Schwindsucht, und am 4. Oktober desselben Jahres machte der Tod seinem hoffnungsreichen Leben ein frühzeitiges Ende.

Brücklers Werke bestehen nur aus Vokalkompositionen und liegen größtenteils gedruckt vor. Bei seinen Lebzeiten und mit Opuszahlen versehen erschienen nur op. 1 Lieder Jung Werners am Rhein (für Bariton), C. F. Kahnt, Leipzig, op. 2, I Werners Lieder aus Welschland; II Margaretas Gesänge. Nach seinem Tod gab Adolf Jensen aus dem Nachlaß „Sieben Gesänge" heraus, denen in neuerer Zeit Reinhold Becker mit „Acht Gesänge" und der Ballade „Der Vogt von Tenneberg" folgte. Außerdem erschienen noch die Männerchöre „Nordmännerlied" und „Marsch der Bürgergarde". Op. 2 und der gesamte gedruckte Nachlaß bei L. Hoffarth, Dresden. Ungedruckt geblieben sind vier Lieder: „Sommernacht" (Rob. Reinick), „Des Himmels Augen" (Joh. G. Seidl), „Mir träumte von einem Königskind" (Heine) und „Lied" von Heinrich dem Schreiber [2].

---

[1] *Robert Musiol:* Hugo Brückler, ein Beitrag zur Geschichte des musikalischen deutschen Liedes. 1896. Hoffarth, Dresden.

[2] Außerdem erschienen sämtliche Lieder, außer den letzten acht Gesängen und den Männerchören, in den Verlagen von Peters, Breitkopf & Härtel, Steingräber usw. Besonders hervorzuheben ist die Ausgabe von Dr. L. Benda bei Litolff.

Sehr schwierig ist es Brücklers Kunst irgendwie zu klassifizieren. Am auffälligsten macht sich der Einfluß Wagners geltend; doch finden sich auch Schumann-Jensensche Züge. Daneben ist aber so viel speziell „Brücklersches" vorhanden, daß man den Komponisten mit vollem Recht originell, aus sich selbst schöpfend bezeichnen kann. Wagners Einfluß, dem sich kein Komponist der letzten Jahrzehnte entziehen konnte, ist an der meisterhaften musikalischen Deklamation, der Verschmelzung von Wort und Ton, an der Steigerungs fähigkeit bei dramatisch belebten Stellen (siehe besonders „Trompeterlieder"!) und an gewissen reizvollen harmonischen Satzfeinheiten zu erkennen. Daß dabei, wie z. B. in op. 2, 4 „Das ist im Leben häßlich eingerichtet" der Takt 12 (Modulation nach As dur) und später die Takte 32, 33 (siehe die drängenden Triolen) an Tristan erinnern, mag hingehen in Anbetracht der Tatsache, daß in sämtlichen übrigen Werken des Komponisten auch nicht eine Reminiszenz nachgewiesen werden kann. Dies Lied op. 2, 4 ist auch insofern noch interessant, als es die berüchtigte Stelle „Behüt dich Gott" bringt, die ja durch Neßler gehörig in Sentimentalität getaucht ist. Betrachtet man dagegen, wie Brückler diese Stelle (und zwar dreimal verschieden!) vertont, wie herb und wehmütig, ohne nur im geringsten süßlich zu werden, so wird man gleich einen Beweis des Könnens und — vor allem — des Geschmacks dieses Komponisten haben.

Schumanns resp. Jensens Einfluß sehe ich darin, wie es Brückler ebenso wie Schumann gelingt, schon gleich durch die ersten Takte eine gewisse Stimmung festzuhalten. Man betrachte nur einmal z. B. aus den Trompeterliedern op. 1, No. 3, op. 2, No. 5, dann besonders op. 1 No. 4 (bei Angabe der Opuszahlen folge ich der Litolffschen Ausgabe) und von den übrigen Liedern das „Gebet" oder „Auf dem See" und das entzückende „Verrat" daraufhin und man wird die Behauptung bestätigt finden. Nicht zu unterschätzen ist, daß Brückler gleich Robert Schumann deutsche Vortragsbezeichnungen liebt und daß damit seine Lieder ein ganz besonderes Gepräge erhalten. Nur dem Deutschen werden sie sich ganz erschließen.

Wodurch unser Komponist sich unfehlbar die Zuneigung, Liebe und Begeisterung aller gebildeter Musiker erwerben wird, ist die prächtige Feinarbeit des Klaviersatzes. Ausgenommen vielleicht in dem Lied „Morgengruß", wo die Begleitung einfach harmonisch stützend ist, kann man in allen übrigen Liedern kontrapunktierende Motive und Imitationen wahrnehmen, die die Singstimme sich plastischer abheben und hervortreten lassen. In dieser Hinsicht besonders schön sind die Takte 27—31 des Liedes „Es war ein alter König". Man betrachte auch die musikalische Auslegung des „alten" Königs und des „jungen" Pagen. Ebenso lassen sich in den Trompeterliedern Takt für Takt die schönsten Feinheiten nachweisen. Damit ist aber keineswegs gesagt, daß der Klaviersatz auf Kosten der Singstimme zu überladen sei und diese etwa erdrücke. Im Gegenteil, das ist gerade das Rühmenswerteste an Brücklers Kompositionen, daß trotz der Selbständigkeit der beiden zusammenwirkenden Faktoren nirgends eine Gezwungenheit, etwas Gequältes entsteht. Alles fließt so frei dahin, als müsse es so sein. — Leider ist der Raum zu eng, sonst wäre es wirklich ein Vergnügen, auf jedes Lied besonders einzugehen.

Auch die beiden Chorwerke stehen auf achtunggebietender Höhe. Das „Nordmännerlied", für Doppelmännerchor, ist in düsteren schwermütigen Farben gehalten. Hierzu bildet die fugato-Stelle vom 104. Takte an einen wirkungsvollen Gegensatz. Gerade in jetziger Zeit würde dieser Chor eine schöne Aufgabe für größere Vereine sein.

Der andere Chor, ebenfalls für Männerstimmen, ist eine Gelegenheitsarbeit, gelegentlich eines Dresdener Künstlerfestes entstanden. Mit behäbigem Humor wird der Aufmarsch einer Bürgergarde von Anno Dazumal dargestellt. Durch die Begleitung von Pikkoloflöte und kleiner Trommel erhält die Arbeit noch besonderen Reiz und möge allen Vereinen, die einen guten, humoristischen Männerchor suchen, angelegentlichst empfohlen sein.

Die Erwähnung des letztgenannten Werkes gibt mir Gelegenheit auf eine besondere Befähigung Brücklers hinzuweisen, nämlich den Humor musikalisch zu illustrieren. Man sehe sich außer dem „Marsch der Bürgergarde" etwa die Lieder op. 2 No. 9 (musikalische Verspottung altfränkischen Zopfwesens), ferner die Vertonung des Scheffelschen „Dem aufgehenden Mond" oder die famose Ballade „Der Vogt von Tenneberg" daraufhin an und man wird mir recht geben. Eine Perle feinmusikalischen Humors ist das schon genannte Lied „Verrat" von Alex. Kauffmann. Von einer glockenklaren Stimme (am besten Sopran) neckisch vorgetragen, durch delikateste Begleitung unterstützt, ist es von durchschlagender Wirkung.

Des Raumes wegen ist es nicht möglich, noch andere Lieder zu besprechen. Irgendwelche besonders hervorzuheben, wäre auch eine Benachteiligung der nichtgenannten. Sie sind eben alle von gleichem Wert, jedes in seiner Art schön. Es kann nicht geleugnet werden, daß in den vorhandenen Werken Brücklers trotz aller Schönheit noch eine Unschlüssigkeit, ein Tasten nach dem ihm ureigensten Gebiet zu spüren ist. Bei längerem Leben hätten wir infolge seiner Vielseitigkeit und Begabung, jeder psychischen Regung musikalisch nachgehen zu können, gewiß ein großes epochemachendes Werk von ihm empfangen. Doch — freuen wir uns des Vorhandenen und fest möchte ich behaupten, daß alle, die sich, etwa angeregt durch meinen bescheidenen Hinweis, näher mit Hugo Brückler beschäftigen, für ihn begeistert sein werden.

XVII. Tagung des Vereins schweizer. Tonkünstler in Freiburg.

Ohne eine herkömmliche Einleitung mit selbstgefällig brodelnden Blasen zusammenzubrauen, sei in Kürze gesagt, daß auch dies Jahr am 15. und 16. Juli zwei Kammermusikkonzerte stattfanden, in denen Werke von 14 Schweizer Komponisten uraufgeführt wurden. Ich durchgehe sie in zwangloser Folge. — Da war *K. H. David* (Köln-Bern) mit einer Violinsonate vertreten, die Fritz Hirt (Basel) und Willy Rehberg (Frankfurt) spielten. Sie ist das Werk ästhetischer Bemühungen, von einer herzhaften Frische und Leichtigkeit, zwar manchmal ein wenig biedersinnig, unkompliziert, weshalb sie vielleicht dem, der das restlose Auswirken des seelischen Gehaltes musikalischer Kultur vorzieht, weniger behagen wird; zudem ist David Eklektiker. Das Problem der Formgebung bedeutet ihm eine Wesenheit, und doch hat man oft das Gefühl, der Gedanke sei da noch nicht zu Ende gedacht, wo die musikalische Struktur einbiegt. — Als eine Kraftnatur gibt sich *Walter Schultheß* (Zürich) mit seiner Sonate für Violine und Klavier, und er gibt sich allzu verschwenderisch, so daß man vor lauter Pathos nicht pathetisch zu werden vermag. Je nun, das ist ein Privileg junger Temperamente und vielverheißend. Seine Themen haben Profil, seine Harmonik Farbe — aber auch Verworrenheit —, sein formaler Aufbau Logik. W. de Boer (Zürich) und P. O. Moeckel (Zürich) spielten hinreißend. — Die Musik *Fritz Bachs* (Nyon) ist mir wesensfremd, so daß ich fürchte, daneben zu tappen, wenn ich mich über sein Klavierquartett äußern wollte; rein technisch gesprochen ist es ein reifes Werk. — Mit einem Streichquartett von außergewöhnlichen Qualitäten erfreute *Otto Kreis* (Olten). Eigenwuchs und Tiefe geben ihm eine markige Sonderart, die sich jedoch hin und wieder eines elegischen Seitenblickes auf das Schulgemäße nicht zu enthalten vermag. Warum auch; eine Künstlerschaft ohne irgendwelche konservative Instinkte gibt es kaum. Und doch ward einem ein bißchen unbehaglich beim Scherzo, allein die andern Sätze, besonders das schöne Andante doloroso, entgalten alles. — Mit Klaviervariationen warteten *E. R. Blanchet* (Lausanne) und *Jacques Ehrhart* (Bern) auf. Jener veränderte ein Thema aus dem Sommernachtstraum, hoffentlich nur zu eigenem Gebrauch, und spielte selbst vorzüglich, dieser erwies sich mit seinem umfangreichen Variationenwerk als ein Umdeuter von Geist und Gediegenheit, dem Walter Frey (Baden) mit seinem pianistischen Können zu Erfolg verhalf.

Die sechs Vokalkomponisten, welche eine Lese von Liedern am Klavier boten, könnte man füglich in drei Gruppen teilen: eine, deren lyrisches Erlebnis sich im Dichter sublimiert und sich ihm andächtig hingibt, eine andere, die im eigenen Ich aufgeht, der das Gedicht nur ein Weg zu sich selbst ist, und eine dritte endlich, welche die Schicksallosigkeit jener mit der wehmütigen Arroganz dieser verschwistert, die Zwischenmenschen sozusagen, die musikalischen Brief-Stilisten. — *Fritz Niggli* (Zürich) pflegt mit auserwähltem Feingefühl das mundartlich-volkstümliche Lied; *Alfred Flury* (Zürich) sang schlechtweg unübertrefflich. — *Joseph Lauber* (Genf) bot Koloraturgesänge; mögen sie unter den Puderquasten Madame Czymanowskas, die sie mimte, verstauben; schwerlich wird ihnen jemand nachtrauern. — *E. Jacques-Dalcroze* (Genf) gemahnt teilweise an die leisen, versonnenen Zwielichtstimmungen Schnitzlers. Weil er damit der zehnten Muse abhold wird und tiefer in sich geht, will man ihn nicht mehr gelten lassen. — *Werner Wehrli* (Aarau) und *Hans Lavater* (Zürich) haben wohl lyrische Einfälle, verstehen sie jedoch nicht zu redigieren. Daß ich die beiden hier in einem Atem nenne, ist eine Willkür der Kürze, denn Wehrli ist geistreich, Lavater nur unerträglich süß und harmlos. Die Züricher Altistin Frau Minna Weidele sang so schön wie immer. — *Ernst Kunz* (Lenzburg) war mit drei Gesängen vertreten, welche Frau Wirz-Wyß (Bern) und P. O. Moeckel dem Komponisten zu Dank interpretierten.

Ernst Kunz.

Leipziger Musikbrief.

Das letzte Viertel des Leipziger Konzertwinters stellte in Konzert und Oper noch einige leipzigerische und unleipzigerische schöpferische Porträts und Profile aus. Das Geschwisterpaar Eva und Hans Lissmann — unser lyrischer Operntenor — trat in seinem zweiten Lieder- und Duettenabend für den derzeitigen Führer des Hamburger Lehrergesangvereins und der Konzerte des Lübecker Vereins der Musikfreunde, den in Leipzig als ausgezeichneten ehemaligen Leiter des Riedel-Vereins und der Musikalischen Gesellschaft unvergessenen *Georg Göhler* ein. Göhler ist kein unmittelbares, kein naives oder musikalisch-seelisch stärker persönlich gefärbtes schöpferisches Talent. Seinen Sesenheimer Liedern fehlt wohl die naive Sinnlichkeit des jungen Goethe, so scharf sie geistig erfaßt, so eingänglich und anmutig sie melodisch erfunden sind. Sie schlagen etwa den Ton jener Zeit so an, wie als „volkstümliches" Gegenbild Mahlers musikalische Wunderhornlieder. Man darf ebensowenig die schneidige, leidenschaftlich im Für und Wider erregte Kämpfernatur des Musikschriftstellers Göhler in seinen lyrischen Gaben suchen. Im Gegenteil: gerade im Anmutig-Neckischen, Heiteren oder Schwärmerisch-Versonnenen gibt er das Schönste und Eigenste. Am wenigsten natürlich wird man bei ihm Richard Straußisch angehaucht. Eher einmal Wagnerisch, Jensenisch (in einigen der teilweise prächtigen und geistreichen Indischen Liedchen), Schumannisch oder Schubertisch. Die Duette nach Hermann Löns, voran die entzückende, die Naturlaute des verliebten Pärchens musikalisch fein stilisierende Waldidylle des „Tauber", zeigen scharfe Erfassung und Durchführung des eigentlichen Duettprinzips: des nicht in Terzen oder Sexten Mit-, sondern wechselweisen Ineinander-Singens der beiden Stimmen, wie es die alten Kammerduette Händels oder Steffanis in klassischer Vollendung erreichten. Wie denn überhaupt wohl ein kultivierter Geschmack, ein scharfer geistiger und feiner Kunstverstand, eine unbedingte, aller billigen Scheinoriginalität, ein ausgezeichnetes und durch echt pianistischen Klangsinn gehobenes Können die Kraft gestaltungsmächtigen melodischen Erfindens und ungehemmten Empfindens im ganzen bei Göhler auch als Komponisten überwiegen dürfte. Man feierte ihn, der zugleich ein ausgezeichneter und sorgfältiger Begleiter ist, aufs herzlichste. Der erste Lieder- und Duettenabend des Geschwisterpaares erwies auch *Hans Lissmann* als sehr beachtenswertes und geschmackvolles Liedtalent (Mörikes Gesang zu Zweien in der Nacht, Lateinisches Wiegenliedlein u. a.), das auch auf dem schwierigen Gebiet des vierstimmigen Frauenchores a cappella in dem von Schülerinnen Emmy Weinschenks zur Erstaufführung in Leipzig gebrachten „An die Madonna" sogar schon einen rechten Treffer machte: ein prächtiges, sangliches und klangvolles Stück altmeisterlich imitierender, mit Kirchenschlüssen fein archaisierender „musikalischer Renaissance", so wie etwa auch ein anderer moderner Künstler, Peter Cornelius, sie schöpferisch verstand. — Am gleichen Abend des Tages, der Leipzig Max Reger entriß, wurde ihm mit einem *Heinz-Tiessen*-Abend ein Stück norddeutsch-ostpreußischer Heimatkunst geschenkt. Was Laurischkus Litauen, sind Berneker, Kämpf, Besch und neuerdings Tiessen Ostpreußen geworden. Einzig die Naturtrilogie für Klavier, op. 18, drei Stimmungsbilder von der Kurischen Nehrung, jener grandiosen Einsamkeitswelt von blauem Meer und weißen Dünen, die uns von Modernen in der Dichtung Walter Heymann, in der Malerei Culm wohl zuerst erschlossen, betonte sie auf dem Programm auch äußerlich. Innerlich war alles — eine Reihe in Anlage und Technik des Satzes auf Hugo Wolf gegründeter Lieder auf feingewählte moderne Dichtungen, fünf Klavierstücke, op. 20 (Ur- und Erstaufführungen) — „Heimatkunst": grüblerisch versonnene, graue, schwerblütige moderne Gedankenkunst von üppigen dunklen Klangfarben, nordisch in ihrer Vorliebe für schwere Balladen- und Elegienstimmungen, ihrem tief in sich gekehrten Naturgefühl, ihrem Mangel an Liebenswürdigkeit, Grazie und Humor. Sie schwört auf des Dänen Karl Nielsens Wort: „Musik soll schneidend scharf wie ein Schwert sein". Stil und Ziel scheint mir die erstrebte Verschmelzung von deutschherber, rücksichtslos kühner Stimmenführung in Richard Strauß' und Paul Scheinpflugs Art mit der noch kühneren, weder vor Sekundenpackungen, noch vor einer auf übermäßiger oder ganztöniger Skala gegründeten Tonalität zurückschreckenden Dissonanzbehandlung der modernsten französischen Impressionisten um Ravel und Debussy. Tiessens Aufruhr in Natur und Menschenherz „Nacht am Meere" (Naturtrilogie) könnte in Ravels „Ondines" stehen. Straußisch und Scheinpflugisch ist auch der Freskencharakter seiner Musik: schwer, wuchtig, nach außen drängend, massiv-robust, viel große Geste und wenig Durcharbeitung. Das Beste steht im Lied monumentalen Stils und Charakters (Deutsches Lied, Aus dem Stundenbuche), das Schwächste in den überlangen und zerfließenden Klavierstimmungen und Klangstudien. Das Verdienst des Abends gebührte der für alles Moderne tätig interessierten, tüchtigen Altistin *Maria Schultz-Birch*, die an Else Grams und dem jungen, kräftig aber eminent musikalisch zupackenden Eduard Erdmann vortreffliche und — abermals charakteristisch für den Stammescharakter von Tiessens Kunst — von Hamburg bis Riga „nordisch" gerichtete Helfer am Flügel fand. Leipzig nahm den, seine Lieder begleitenden Berliner Symphoniker mit vollstem Respekt auf. — Ein Mendelssohn-Abend in der Lindenauer Nathanaelkirche (Kantor *A. Schellig*) führte Felix und seinen Großneffen, den Darmstädter Kirchenmusikdirektor *Arnold Mendelssohn*, in hübscher Auswahl geistlicher Chormusik a cappella und mit Orchester zusammen. Der Darmstädter Meister knüpfte in seinem Hymnus für Sopran (So hoch der Himmel) auch in der herrlich breiten melodischen Linie unmittelbar an Felix an, während er in der kleinen Kantate „Das Leiden des Herrn" die Grundwurzeln seines ehrlichen und gesunden Schaffens deutlicher bloßlegt: altdeutsches Chorlied, Bach, Brahms. — Der Rest des Konzertwinters gehörte, von allen üblichen chorischen Wohltätigkeitsveranstaltungen einmal völlig abgesehen, dem Solistischen: einem glänzenden Klavierabend *Ignaz Friedmans*, dessen Programm mit Recht wieder daran erinnerte, daß dieser prachtvolle und geistreiche österreichisch-polnische Virtuose denn doch weit mehr ist, als unser wohl größter Chopin-Spezialist seit Pachmanns Abgang vom Podium, und einer glänzenden Stimmentdeckung (Margarete Schmutzler, Sopran) in bescheidenem Rahmen. Ihr diesjähriges Ende fanden auch die *Volkstümlichen Kammermusiken*, die der auch als Solist vortreffliche junge Konzertmeister des hoffentlich nur während des Krieges mangels aller städtischen und privaten Unterstützung aufgelösten Philharmonischen Orchesters (Prof. Hans *Winderstein*) in Fortsetzung der Volkstümlichen Symphoniekonzerte desselben vor vieltausendköpfigem einfachen Publikum in der mächtigen Albert-Halle nach Programm, Erläuterung (Dr. *Alfred Heuß*, der scharfsinnige und charaktervolle Musikreferent der „Leipziger Zeitung") und Ausführung mustergültig veranstaltet. — Unser Leipziger Musenkrieg könnte im Hinblick auf die in den Jahren vor dem Kriege mit gänzlich unleipzigerischer Leidenschaft geführten Erörterungen über das Leipzig finanziell seit Jahren allerdings schwer belastende Regime Max Martersteig noch eine regelrechte Schlacht werden. Wir lehnen sie schon in Rücksicht auf den in seinem literarisch-dramaturgischen Beruf feinen und bedeutenden leitenden Geist, der nun eben einmal nicht immer ein praktisches Organisations- und Spargenie „vom Theater" sein kann, ab. Wir sagen nur, daß Leipzig in Prof. *Otto Lohse* nunmehr einen hervorragenden, dem Wuchtigen und Großzügigen zuneigenden O p e r n direktor von glänzenden musikalischen Eigenschaften besitzt, und daß diese Opernspielzeit — abgesehen von der Erstaufführung von *Baußnerns* alter, heiterer wagnerisierender Reckenoper „Herbort und Hilde" in neuer Fassung, den vorzüglichen Neueinstudierungen des „Boccaccio" mit Opernkräften, der Weber-Mahlerschen „Drei Pintos", der nach 35 Jahren glänzend aufgefrischten und aufgemalten Goldmarkschen „Königin von Saba", des kammermusikalisch entzückenden Hugo Wolfschen „Corregidor", des namentlich rhythmisch noch immer erfreuenden chevaleresken „Johann von Paris" (Boieldieu), den ständigen Gastspielen des hervorragenden Heldenbariton Walter Soomer — für eine große Opernbühne von der Vergangenheit und den Mitteln und Kräften wie die Leipziger denn doch wohl gar zu still verlief. Uraufführungen stellten einzig zwei Pantomimen: Zuerst *Hanns Ludwig Kormans „Odaliske"*. Sie ist so etwa eine Mischung von brutalem Verismus und exotischer Sinnendramatik. Der sinnlich lüsterne Tyrann: ihr Gebieter. Der verliebte Neger: ihr Diener. Der Herr sendet ihr durch den Neger zur Strafe für ihre, bis zum Peitschenschlag gegen ihn gesteigerte Sprödigkeit und Abwehr gegen seine Lüste die bekannte rote Schnur, die im Orient den Tod bedeutet. Der Neger bringt ihr Liebe statt Tod, läßt ihr den Weg zur Flucht offen und erdrosselt sich auf alle Fälle. Der Herr sticht sie nach dieser Entdeckung mit dem Dolch nieder. Rührendes Schlußtableau: letzter Tanz, Blumengrab des stillen treuen, schwarzen Geliebten, zwei Tote. Das alles ist recht unorientalisch und schaut eher nach Dohnányis „Schleier der Pierrette" oder dem ungarischen Mimodrama „Die Hand" hinüber. Die orientalische Lokalfarbe dieser Pantomime bringt einzig die Musik hinzu. Sie ist in der etwa seit Puccini üblichen modernsten exotischen Illustrationsmanier sehr geschickt gefaßt, klingt gut, auch ein wenig tragisch, greift aber thematisch nirgends und haftet auch nirgends tiefer im Herzen, geschweige, läßt uns mit der unglücklichen jungen Tänzerin „mitleidend" fühlen. Also eine versprechende Talentprobe des jungen angehenden Komponisten — eines Sohnes des Leipziger Sanitätsrates Dr. Korman, der sich außer kurzer Lehrzeit bei Stephan Krehl vorwiegend autodidaktisch und bei weitem noch nicht fertig gebildet hat —,

die bei guter Aufführung — Frl. Engert in der Hauptrolle — lediglich dieser buntschillernden Musik und nicht der abstoßend brutalen, erstaunlich schlecht in unsere sittlich aufgewühlte und geläuterte Zeit passenden Handlung wegen Beifall fand. — Dann: *Emma Grondonas „Der Blumen Rache"*. Die ausgezeichnete Ballettmeisterin der Leipziger Oper hat Freiligraths bekanntes Gedicht zu Schuberts Rosamunden-Musik als kleines Tanzspiel dramatisiert. Nicht überall stimmen Musik und Szene so ganz und gar innerlich überein. Allein das Wesentliche — die eigentümliche seelische und nächtliche Schwüle dieser Traumdichtung von der Strafe der kleinen fühllosen Blumenfrevlerin durch tödlich entnervende Küsse der Blumengeister — ist in der leisen inneren tragischen Note von Schuberts wunderbarer Rosamunden-Musik menschlich sehr fein erkannt und mit bedeutender künstlerischer und szenischer Phantasie in wunderhübsche und ernst gestimmte, auch in der Kostümierung und Zimmer-Ausstattung das ausklingende Empire des Schubert-Zeitalters zart betonende Bühnenbilder umgesetzt. Die durch Schuberts Alfonso und Estrella-Ouvertüre eingeleitete, sehr sorgfältige Uraufführung mit Gertrud Engert und Ella Henrici in den Hauptrollen und Kapellmeister Conrad am Dirigentenpult fand den lebhaftesten Beifall. **Dr. Walter Niemann.**



Bochum. Der letzte Konzertwinter hat trotz der Kriegswirren vieles Wertvolle gebracht. Der Musikverein veranstaltete unter Königl. Musikdirektor *Arno Schützes* Leitung sechs Konzerte. Im ersten hörten wir Schuberts h moll-Symphonie, die Ballett-Suite von Gluck-Mottl und Wagners Tannhäuser-Ouvertüre. Mitwirkender war *Alfred Hoehn*, der die Hörer durch die schlackenfreie Wiedergabe von Brahms' d moll-Konzert und etliche Klavierkompositionen von Rameau, Scarlatti und Chopin fesselte. Während der zweiten Veranstaltung trat das Rheinische Trio — *W. König* (Klavier), *J. Klein* (Violine) und *K. Klein* (Cello) — vor die Oeffentlichkeit und spendete u. a. Pfitzners F dur-Trio unter großzügiger Behandlung seines schwierigen Inhalts. Mit einem Rokoko-Konzert und -Opernabend erfreuten *Sophie Heymann-Engel*, *Anton Sistermanns* und *Max Mensing*. Bachs Kaffee-Kantate, Pergolesis „Magd als Herrin" und Bruchstücke aus verschollenen Opern von Mozart, Paër und Standfuß verfehlten ihre Wirkung nicht. Das vierte Konzert war als eine Gedächtnisfeier für die gefallenen Söhne unserer Stadt gedacht. Eine angenehme Abwechslung bescherte die Kammermusikvereinigung für Blasinstrumente von der Königl. Kapelle in Hannover — *Helmert* (Oboe), *Gabler* (Klarinette), *Mechler* (Fagott) und *Klöpfel* (Waldhorn) — durch die gediegene Darbietung von Mozarts Es dur-Quartett, Beethovens Es dur-Quintett und Pauers vierter Satz aus dem Quintett op. 44. Musikdirektor Schütze hatte die Klavierpartie übernommen. Den Schlußstein in der Reihe der Musikvereins-Veranstaltungen bildete die Aufführung der „Schöpfung" von Haydn, welche Musikdirektor Schütze mit Orchester und Chor unter Heranziehung der Solisten Frau *Bellwidt*, sowie der Herren *Meader* und *Nieratzki* eindrucksvoll zu geben wußte. Daß unserer Industriestadt im vergangenen Winter auch einmal Solistenabende beschieden waren, wurde freudig begrüßt. Frau *Boehm van Endert* sang sich in die Herzen der Erschienenen und Frau *Klein-Tholfuß* unterstützte sie durch feinsinnige Klavierbegleitung. *Palma von Paßthory* spielte am gleichen Abend manche Meisterkomposition auf der Violine. Im allgemeinen überwog ihr feuriges Temperament, jedoch klang aus den Gaben auch seelisch-zartes Empfinden. Mit Bruchstücken aus Wagners Werken führten sich *Heinrich Heusel* (Gesang) und Hofrat *Dillmann* (Klavier) trefflich ein. Mochte man im Grunde auch dieser Art der Wagner-Darbietung fremd gegenüberstehen, das Große, Künstlerisch-Erarbeitete des Vortrags verdiente höchste Anerkennung. Endlich sei des Lautensängers Robert Kothe und der Quartettvereinigung für Kirchengesang aus Leipzig gedacht. Auch ihnen fehlte es nicht an Zuspruch. Von den Kirchenchören wurde manch beachtenswerte Tonschöpfung geboten. So wagte der Melanchthon-Kirchenchor die Aufführung von Zieraus Oratorium „Christus der Tröster" unter Lehrer Wawrowskys Leitung. Der Christuskirchenchor (Lehrer Thielmann) bot u. a. des Thomaskantors Schreck „Für uns", sowie Soli für Violine (Herr Mailand) und Gesang (Frau Ahnert). Beim Pauluskirchenchor, der auch zwei Kompositionen seines rührigen Leiters B. Schmiedeknecht brachte, wirkte Seminar-Musiklehrer Schneck als tüchtiger Orgelmeister mit. Daß Konservatoriumslehrer Hoelling einmal die Veranstaltung eines Orgelkonzertes versucht, wurde gebührend gewürdigt. Während eines Konzertes, das der Frauenchor des Schütze-Hüttner-Konservatoriums in der Lutherkirche gab, hörten wir u. a. Brahms' 13. Psalm in sorgfältiger Prägung, sowie Gerard Bunks Orgelvariationen über das altniederländische Volkslied „Herr sieh die Not" (vom Komponisten selbst gespielt). An Männerchor-Konzerten fehlte es nicht minder. Hervorgehoben sei nur der Opernchorabend des Männergesangvereins „Schlägel und Eisen" (Musikdirektor Hoffmann) und der Konzertabend der „Sängervereinigung" (Musikdirektor Geyr aus Essen). In letzterem durften wir *Otto Rebberts* reife Klavierkunst bewundern. Im Stadttheater übte die Oper die größte Zugkraft aus. Die Essener Bühne bescherte uns außer d'Alberts Tiefland Mozarts Hochzeit des Figaro, Webers Freischütz, den Troubadour von Verdi, die Meistersinger mit Feinhals als Hans Sachs und nochmals den — Figaro — mit Forsell als Grafen. Das Schauspiel pflegten die Düsseldorfer, deren große Kunst viel Freude bereitete.

Max Voigt.

Gebet.

Stoß mich nicht aus dem Reich, in dem du bist.
Laß meiner Sehnsucht Stammeln dir genügen,
Und wenn die Menschen sich und dich belügen,
Glaub mir, o Gott, daß mein Herz ehrlich ist.

Daß es die hehre Stunde nicht vergißt,
In der du's schufst, daß es sich deinem Fügen
In Liebe formt, vertrauend deinen Zügen,
In denen ihm dein Wille dunkel ist.

Mein Tönen ist in Andacht dir geweiht,
Und ein Gebet ist meines Herzens Schlagen,
Das seinen heil'gen Rhythmus von dir leiht.

Laß mich zu denen, die in Seligkeit
Von deiner Liebe, deinem Geist getragen
Mithalten deinen Mantel: Ewigkeit. *Fr. W. Porges.*



— Kapellmeister *Friedrich Taussig* ist als Leiter der Vereinigten Oratorienvereine in Lodz für 1917 verpflichtet worden.

— Als Konzertmeister für die Dresdener Hofoper wurde *Erhard Heyde*, bisher am Dresdener Philharmonischen Orchester tätig, verpflichtet.

— *Willy van Hoogstraten*, der Gatte Elly Neys, wird vom September d. J. ab in Krefeld als städtischer Kapellmeister tätig sein.

— *Alfred Kase* erhielt vom König von Sachsen das Ehrenkreuz für Kriegsverdienste.

— Dem Direktor und Gesangspädagogen des Halleschen Konservatoriums *Bruno Heydrich* wurde die Sachsen-Koburg-Gothaische Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

— Musikdirektor *Andreas Hofmeyer* in Eutin erhielt vom Großherzog von Oldenburg den Professortitel und das Friedrich-August-Kreuz 2. Klasse.

— *Robert Philipp* feierte das Jubiläum seiner 25jährigen Zugehörigkeit zur Königl. Hofoper in Berlin.

— *Klara Keller-Weber* hat nach erfolgreicher langer künstlerischer Tätigkeit von der Bühne Abschied genommen. Das Frankfurter Publikum erwies der trefflichen Sängerin große Ehren.

— Wie gemeldet wird, hat *E. d'Albert* mit Sophis Michaelis einen Vertrag für die Vertonung des Dramas „Revolutionshochzeit" geschlossen.

— *Margarete Hartmann*, Schülerin von Marie Thoma-Löschke in Dresden, wurde für die Dresdener Hofoper verpflichtet.

— *Willy Burmester* ist mit der Vertonung einer komischen Oper beschäftigt. Da kann man gespannt sein!

— Der Dresdener Tonsetzer *O. Hollstein* hat eine einaktige romantische Oper „Die Hexe Lurley" komponiert. Der Text stammt von *Heinz Eberl*.

— *Max Bruch* hat zum 700jährigen Bestehen des Dresdener Kreuzchores eine Komposition: „Im Himmelreich" geschrieben.

— *P. N. von Klenau* hat eine neue Oper geschrieben, die das Mannheimer Hof- und Nationaltheater zur Uraufführung

bringen wird. Den Titel teilt die betr. Zeitungsnotiz noch nicht mit. Weshalb nicht? So berühmt ist Herr von Klenau doch noch nicht, daß mit seinen Opern wie mit denen von R. Strauß gewirtschaftet werden darf: alle Augenblicke in großartiger Steigerung Mitteilungen an die Presse, die erst Andeutungen und dann immer mehr Einzelheiten bringen, bis endlich der auserlesene hofrätliche Freund des Meisters in München urbi et orbi den Inhalt des neuen Werkes verkünden darf ... Nein, so berühmt ist der Verfasser der „Sulamith" noch nicht, und so wird es sich wohl nur um ein Versehen der betreffenden Nachrichten-Agentur handeln.

— *Fritz Lubrich jr.* vollendete sein op. 61, Sonate e moll für Cello und Klavier.

— Die Symphonie von *Karl Nielsen* „Das Unauslöschliche", die im Musikverein zu Kopenhagen im letzten Winter Erfolg hatte, ist kürzlich in den „Tivolikonzerten" wiederholt worden und hat dabei abermals ihren Wert bewiesen.

— Der chinesische Gelehrte *Hsiao Jiu-mei* hat in Leipzig die philosophische Doktorprüfung bestanden. Dr. Hsiao ist in Kanton geboren, hat u. a. längere Zeit in Tokio studiert und seit einigen Jahren in Leipzig dem Studium der Musikgeschichte obgelegen. Seine Dissertation behandelt das Thema: „Geschichtliche Untersuchung über das chinesische Orchester bis zum 17. Jahrhundert".

— Kirchenmusikdirektor Prof. *Biehle* in Bautzen hat sich auf Wunsch der Abteilung für Architektur an der Technischen Hochschule Berlin als Privatdozent für das von ihm neugeschaffene Lehrgebiet *Der Kirchenbau und seine Raumgestaltung* vom Standpunkte der Akustik unter Berücksichtigung des Glockenwesens, des Orgelbaues und der Grenzgebiete der Architektur, Liturgik und Musik niedergelassen. Die Antrittsrede behandelte die Theorie der Raumakustik. Ein Anschluß der Vorlesung an die theologische Fakultät der Universität und an die Königl. Akademie für Kirchenmusik, wie die N. Z. f. M. meldet, ist in Aussicht genommen.

— *Willibald Challier*, der bekannte Berliner Musikverleger, wurde am 29. Juli 75 Jahre alt. Challier war Begutachter bei Beratung des neuen Urheberrechts und bei der Durchsicht der Berner Konvention. Er ist auch Mitglied der Königl. Preuß. Musikalischen Sachverständigenkammer.

— Am 2. September vollendete Prof. Dr. *Viktor v. Woikowsky-Biedau* in Berlin sein 50. Lebensjahr. 1886 zu Nieder-Arnsdorf Kr. Schweidnitz geboren, Sohn eines Majoratsbesitzers, besuchte er die Gymnasien in Schweidnitz und Jauer und studierte in Leipzig, Freiburg, Berlin und Breslau erst Geschichte, dann Nationalökonomie und arbeitete ein Jahr am historischen Archiv der Stadt Köln. Sodann wandte er sich der Musik zu, nahm bei Wilhelm Berger Kompositionsunterricht und veröffentlichte 1883 seine ersten Kompositionen. Außer etwa 100 Liedern schrieb er eine Anzahl von Opern, u. a.: „Helga" (Uraufführung *Wiesbaden* 1904), „Das Nothemd" (Uraufführung *Dessau* 1913), Melodramen und Orchesterstücke.

— Im „Merker" (15. August d. J.) betont *L. Karpath* gegenüber der lauten Anpreisung der „Entdeckung" der „Zaide" *Mozarts* durch *Anton Rudolph*, dessen Neubearbeitung des Werkes im Verlage von Breitkopf & Härtel erscheinen soll, daß am 4. Oktober 1902 eine Wiederbelebung der Jugendoper Mozarts nach der im Verlage von J. Weinberger in Wien erschienenen Bearbeitung Dr. *Robert Hirschfelds* gegeben worden ist.

Zum Gedächtnis unserer Toten.

— In München ist *Fritz Steinbach* plötzlich verschieden. Wir haben in ihm einen der bedeutendsten Dirigenten der Gegenwart verloren. Steinbach wurde am 17. Juni 1855 im badischen Städtchen Grünsfeld geboren, wo sein Vater als Lehrer und Organist lebte. Der begabte Junge bezog 1875 das Konservatorium in Leipzig, studierte später noch bei Vincenz Lachner in Karlsruhe und bei dem als Beethoven-Forscher berühmten Nottebohm in Wien, erhielt ein Stipendium der Mozart-Stiftung und wurde 1880 als Kapellmeister nach Mainz berufen. Hier war dem Künstler sein älterer Bruder Emil noch ein starker Förderer. Vorübergehend war Fritz Steinbach als Lehrer des Kontrapunktes am Raff-Konservatorium in Frankfurt a. M. tätig, dann führte ihn die Berufung als Hofkapellmeister nach Meiningen an die Stelle, die durch die großartige Tätigkeit Bülows höchste Anforderungen an die geistige Kraft des Nachfolgers stellte. Was Steinbach an der Spitze der „Meininger" als Dirigent, insbesondere der Brahmsschen Werke geleistet hat, lebt noch im dankbaren Gedenken der Gegenwart. Sechs Jahre blieb Meiningen Steinbachs Wohnsitz, dann siedelte er (1902) als Nachfolger Franz Wüllners nach Köln über. Als städtischer Kapellmeister und Direktor des Konservatoriums hat er das Musikleben der altberühmten Stadt nachhaltig zu heben verstanden. Schonung seiner selbst kannte Steinbach nicht. So nahm sein Herzleiden eine derartig schwere Wendung, daß der tatenfrohe Künstler schweren Sinnes 1914 seinen Abschied nehmen mußte. Zur Wiederherstellung seiner Gesundheit reiste er nach Italien und in die Schweiz, der Gang der politischen Ereignisse aber ließ ihn seinen Wohnsitz nach München verlegen. Hier ist er nun am 13. August seinem Leiden jäh erlegen. Als Komponist hat Steinbach wohl nicht mehr als vorübergehende Erfolge errungen, immerhin verdienen seine Sonate für Violoncello, sein Septett op. 7 und mehrere Lieder mit Anerkennung genannt zu werden. Ganz hervorragend waren jedoch seine Verdienste als Orchesterleiter. Größe und Feinheit des Ausdruckes waren das Ziel, dem er nachstrebte und das sein nimmer rastender Geist erreichte. Niemals verlor er sich im Nebensächlichen, nie wurden seinem Einleben in die Meisterwerke Laune oder Nervosität gefährlich. Den einheitlichen Aufbau eines Kunstwerkes in schöner Gliederung zu zeigen, die inneren Verhältnisse in vollendeter Plastik zu entwickeln, der Kunst zu dienen, ohne die eigene Person jemals aufdringlich in den Vordergrund zu schieben: so faßte Steinbach seine Pflicht als Orchesterleiter auf. Weil ihm gewisse äußerliche Wirkungsmittel des modernen Pultvirtuosen abgingen, wurde zuweilen der sogenannte „geniale Zug" in Steinbach vermißt. Mit Unrecht. Er war in das innerste Wesen seiner Meister dank seiner großen natürlichen Anlage und eifrigen Studien tief eingedrungen und beherrschte die Technik der Orchesterleitung mit größestem Geschicke. Seine ganze Persönlichkeit war auf Energie und künstlerische Strenge gegründet. Was Steinbach insbesondere für die Verbreitung und das Verständnis von Johannes Brahms' Werken geleistet hat, wird im Gedächtnisse der Deutschen weiterleben. Sein künstlerisches Vorbild H. v. Bülow hat er wenigstens als Orchesterdirigent erreicht. Und so wird Steinbachs Name als der eines treuen deutschen Meisters von der Geschichte bewahrt werden.

W. Nagel.



San.-Rat Dr. H. Wette und Frau, Adelheid, geb. Humperdinck (†). Aufgenommen von Frau M. Bolz.

— In Eberstadt bei Darmstadt starb im Alter von 57 Jahren Frau Sanitätsrat *Adelheid Wette*, die Verfasserin des Textes der Märchenoper „Hänsel und Gretel", zu der ihr Bruder *Engelbert Humperdinck* die Musik geschrieben hat. Obenstehendes Bild stellt die feinsinnige Dichterin mit ihrem Manne, dem Dichter und Sanitätsrat Dr. Hermann Wette, dar.

— In Elberfeld starb der Komponist *Kurt Herold* in seinem 50. Lebensjahre.

— Am 12. Juli 1916 starb den Heldentod fürs Vaterland im Kampfe gegen Italien der Kadett im Tiroler Kaiserjägerregiment *Erwin Bock*, ein Sohn des Kantors Gustav Bock in Bielitz, Oesterreich.-Schlesien. Er war Student der Rechte an der Wiener Universität, beschäftigte sich aber in seinen Mußestunden viel mit der innigst geliebten Musik und komponierte u. a. eine große Anzahl Lieder und einige sehr gelungene Werke für Kammermusik (Streichtrio, Klaviertrio usw.), in denen er mit einer äußerst gewandten Beherrschung der musikalischen Formen edle Gedanken verband, die in ihrer klassischen Prägung den an Beethoven und Schubert herangebildeten, zu den schönsten Hoffnungen berechtigten Musiker verraten.

Prof. F. L.

— In *Aachen* starb im Alter von 54 Jahren der Orgelbaumeister *Eduard Stahlhuth*. Die immerhin beachtenswerte von seinem Vater gegründete Orgelbauanstalt stieg unter ihm zu einer Kunstwerkstatt von internationaler Bedeutung. Große neuzeitliche Orgelwerke in Frankreich, England, Belgien, Holland und vor allem in Deutschland verkünden tagtäglich seinen Ruhm. Auch die von Kaiser Wilhelm II. so bevorzugte Kirche der Abtei von Maria Laach besitzt eine seiner prächtigen Orgeln. Hinter dem Orgelbaumeister trat der

Orgelmeisterer allzubescheiden zurück. Es lag nicht in seiner Natur, mit dem ihm verliehenen Talente zu prunken. Nur, wenn es galt, ein neugeschaffenes Werk zum Klingen zu bringen, entfaltete sich der tiefernste Bach-Jünger. Dann floß Leben in die Tasten, da offenbarte sich eine feinfühlige, hoch über allem Technischen stehende Künstlerseele. Dem Aachener Musikleben, das ihm auch eine grandiose Konzertorgel verdankt, widmete er sein ganzes Kunstschaffen; die großen Passionsmusiken und Oratorien in den Winterkonzerten sowie auf den niederrheinischen Musikfesten, sahen ihn stets am Spieltisch der Orgel; außerdem gehörte er viele Jahre hindurch dem Städtischen Musikkomitee an. Vor Jahresfrist starb sein einziger Sohn und Nachfolger den Heldentod. So steht nun die in vollster Blüte prangende Anstalt verwaist und ohne Hüter. *J. M. P. Steinhauer.*

— In Zerbst ist *Franz Preitz* im 60. Lebensjahre gestorben. Am Leipziger Konservatorium gebildet, wurde Preitz 1879 Lehrer am Sternschen Konservatorium in Berlin und lebte seit 1885 in Zerbst als Gymnasial-Gesanglehrer und Kantor an der Hof- und Stiftskirche sowie als Dirigent des Kirchenchores der Stadtkirche. 1892 wurde er Herzogl. Chordirektor, später Dirigent des Oratorienvereins und 1897 Herzogl. Musikdirektor. Preitz hat mancherlei komponiert und auch über Zerbster Kapellmeister und Organisten geschrieben („Das literarische Anhalt").

— *Joseph Liebeskind*, geb. am 22. April 1866 in Leipzig, ist daselbst am 10. August gestorben. Er ist als Komponist nicht gerade häufig an die Oeffentlichkeit getreten (Symphonie, Kammerwerke, Chöre, Lieder), gab ältere Werke heraus und besaß eine wertvolle Bibliothek.

— In St. Paul in Kärnten starb der Opern- und Liedersänger *August Krämer* im Alter von 68 Jahren.

— Einen großen Verlust hat die dänische Musikliteratur durch das Ableben von *Kurt Thranes* erlitten. Er veröffentlichte „Dänische Komponisten" und Arbeiten über „Rossini und die Oper", „Geschichte des Cäcilienvereins" und „Geschichte der Königl. Kapelle".

— In Amerika ist *Klara Louise Kellogg-Strakosch* gestorben. Sie war die erste Margarete in Gounods Faust.

— *Edward J. de Coppet*, ein gebürtiger Schweizer, ist in New York verschieden. Als eifriger Kunstmäzen und Begünstiger ultra moderner Musik hielt er sich das bekannte Flonzaley-Quartett gleichsam als Hauskapelle, die er abwechselnd in Europa und Amerika spielen ließ.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— Im *Würzburger Stadttheater* wird Ende Oktober die Oper „Die Brautnacht" von *Ph. Rypinski* (Dichtung von W. Stuhlfeld) in Szene gehen.

— Das Stadttheater in *Nürnberg* wird *Martin Spörrs* Oper „Der Abt von Fiecht" zur Uraufführung bringen.

— Neue Operetten: *Walter W. Goetzes* „Frau Gertruds Scheidereise" (Berlin); *J. Gilbert* „Zwei auf der Walze" (Berlin); *J. Gilbert* „Die Rose seiner Majestät" (Berlin); *W. Kollo* „Alma, wo wohnst du?"

— *F. Weingartners* „Dame Kobold" wird in ihrer neuen Gestalt zuerst im *Leipziger Stadttheater* erscheinen.

— *Botho Sigwarts* Oper „Die Lieder des Euripides", die 1915 in Stuttgart zur Uraufführung gelangte, wurde auch vom Hoftheater in *Weimar* angenommen.

— In der *Kopenhagener* Oper steht die Uraufführung einer Oper des Königl. Konzertmeisters *Axel Gade*, eines Sohnes von Niels W. Gade, bevor. Der Titel ist noch nicht mitgeteilt worden.

— „Elga", ein Nachtstück in sieben Szenen (nach Gerhart Hauptmann, bearbeitet von Martha von Zobeltitz), Musik von *Erwin Lendvai*, wird im Laufe der nächsten Spielzeit im *Mannheimer Hoftheater* zur Uraufführung gelangen. Das Werk ist auch von der Königl. Oper in Dresden erworben worden.

— In einem Wohltätigkeitskonzert des Musikvereines in *Münster* (Westf.) kamen Kompositionen des Dirigenten, Univ.-Musikdir. Dr. *Nießen*, zur Aufführung und fanden außerordentlich beifällige Aufnahme. Hervorgehoben seien ein Streichquartett in g moll und eine Klaviersonate in h moll. Auch Nießens Lieder wurden viel beachtet.

— Eine kürzlich vollendete Trauerkantate „Der Tod ist groß" für Chor und Orgel von *James Simon* (Dichtung von Rainer Maria Rilke) wird am 8. Oktober in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in *Berlin* zur Uraufführung gelangen.

— Al. Dumas' „Die Fräulein von St. Cyr" hat Dr. *R. Bruck* in Berlin zu einem „Spiel mit Musik" bearbeitet, ohne freilich den Namen des französischen Dichters zu nennen — eine wahrhaft herzerquickende Schamhaftigkeit. Die Musik hat *Robert Winterberg* geschrieben. Sie besteht aus 20 schmachtlappigen Operettennummern. Daß die Königl. Bühne in Berlin auf dies langweilige Machwerk hereinfiel, ist bedauerlich. Dumas' Lustspiel hat übrigens schon früher den Stoff zu einer Oper geliefert, Humperdincks „Heirat wider Willen".

— Ein neues Chorwerk von *Fel. Woyrsch* „Da unser Herr Jesus auf Erden ging" soll am 29. Januar 1917 in Hamburg zur Uraufführung kommen.

— In der nächsten Spielzeit sollen in *Prag* folgende Opern ihre Ur- bezw. Erstaufführung erleben: „Florentinische Tragödie" von *A. Zemlinsky*, „Sulamith" von *P. v. Klenau*, „Menia" von *Chiari*, „Dr. Dandolo" von *Rud. Siegel*, „Jucunde" von *R. Konta*, „Der ferne Klang" von *Schreker*, „Kain und Abel" von *Weingartner*, „Violanta" und „Der Ring des Polykrates" von Korngold.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Im Auftrage der Gluck-Gesellschaft bereitet Dr. *Erich H. Müller* in Dresden eine Sammlung der *Briefe Glucks* vor. Besitzer von Autographen werden gebeten, diese leihweise an die Geschäftsstelle der Gluck-Gesellschaft in Leipzig, Nürnberger Straße 36 (Breitkopf & Härtel), zu senden.

— Letzthin war von einem vermeintlichen musikgeschichtlichen Funde in Rostock die Rede. Die angeblich unbekannte Choralkomposition von *Martin Gramelovius* aus dem Jahre 1619 wird jedoch bereits in Eitners Quellenlexikon erwähnt.

— Erich H. Müller, Dresden, hat in Naumburger Privatbesitz verschollene *Wagner-Briefe* an *Otto Claudius* entdeckt, von denen bisher nur kurze Bruchstücke bekannt waren. Die Briefe werden, wie es heißt, in den „Bayreuther Blättern" veröffentlicht werden.

— Von der *Mannheimer „Hochschule für Musik"* liegt der Bericht über das 17. Unterrichtsjahr vor. Die Schülerzahl ist gestiegen. Neben den Schulnachrichten findet sich ein Abiturientinnen-Aufsatz von M. Kleinschmitt: „Der erzieherische Wert des Musikunterrichtes", eine an sich ganz gute Arbeit. Immerhin sollte man sich — prinzipiell — hüten, derartige Fragen vor der Oeffentlichkeit durch Anfänger behandeln zu lassen.

— Seinen 22. Jahresbericht versandte das durch die Stadt unterstützte *Konservatorium* in *Heidelberg*.

— Unter den Solisten der Konzerte, die Prof. Dr. Volbach mit dem neu gebildeten Orchester im Westen geben wird, erscheint an erster Stelle *E. d'Albert.* D'Albert ist in Glasgow geboren, hat französisches Blut in den Adern, lebte in Deutschland, bis der Krieg ausbrach, siedelte, um nicht interniert zu werden, nach Zürich über, wo er das Bürgerrecht erwarb, und gibt seit der Zeit in Deutschland Konzert über Konzert. D'Alberts Kunst in Ehren, aber es läge doch nahe, der rein deutschen Künstler heute zuerst zu gedenken.

— *Der Evangelische Kirchengesangverein für Deutschland* hielt kürzlich in *Eisenach* eine Kriegstagung ab, zu der zahlreiche Vertreter aus allen Landesteilen Deutschlands erschienen waren. Der Hauptgegenstand war eine Besprechung darüber, wie das große *Reformationsjubiläum* des Jahres 1917 in würdiger Weise kirchlich begangen werden solle. Es wurde ausgeführt, daß diese Feier nicht auf einige Tage beschränkt sein dürfe, sondern daß sie sich durch alle Gottesdienste, durch alle musikalischen und alle Vereinsveranstaltungen des ganzen Jahres hinziehen müsse, daß in erster Linie Luthers und aller Reformatoren Lieder in ihrer urwüchsigen Kraft wieder in der Gemeinde lebendig werden sollen, daß die Darbietungen der Chöre Beziehungen haben müssen auf die Reformationszeit und die Hauptgedanken der Reformation. Dadurch, daß wir die evangelischen Gemeinden zum Singen des Schatzes evangelischer Lieder erziehen, wollen wir zum Ausdruck bringen, welch reichen Segen wir in dem reformatorischen Erbe besitzen.

— An der ältesten hessischen Musikschule, der *„Ph. Schmittschen Akademie der Tonkunst"* in *Darmstadt*, wird am 1. Okt. eine Freistelle für Bratsche vergeben. Mit ihr ist ein Stipendium der Generaldirektion des Großherzogl. Hoftheaters von 300 M. verbunden.

— *Dresden* wird ein neues Konzerthaus mit etwa 800 Plätzen erhalten, womit der stark fühlbare Mangel an geeigneten Sälen in der sächsischen Hauptstadt jedoch noch nicht behoben ist.

— Im Wiener Gemeinderate sind kräftige Worte gegen die moderne Operette geredet worden. Nicht bloß in Wien widert den gebildeten Geschmack die platte Gemeinheit der Operette der Gegenwart an.

— *Der Verband zur Förderung deutscher Theaterkultur* hat mit Erfolg einen Aufruf zum Beitritt versendet. Er legt darin ausführlich dar, daß das Theater eine Angelegenheit des ganzen Volkes ist, daß elender Schund und ödes Zoten- und Possenwesen das Gute und Edle überwuchern. Am Schlusse heißt es: „Die nächste Winterspielzeit soll, wenn nicht Einwirkungen des Krieges hindernd dazwischentreten, in möglichst vielen deutschen Städten Ortsausschüsse an der Arbeit sehen, die im Sinne unseres Verbandes die Beteiligung ihrer Mitbürger am Theaterleben organisieren, sei es durch Veranstaltung eigener Theaterabende an den örtlichen Bühnen, sei es durch feste Abschlüsse auf bestimmte Wochentage, also Schaffung von eigenen Abonnements für die Anhänger der Theaterkultur-

bewegung, sei es in kleineren Städten ohne eigenes Theater durch Veranlassung guter Gesamtgastspiele, sei es durch die Finanzierung von Uraufführungen wertvoller Neuschöpfungen. Gerade der letzteren Aufgabe soll in den größeren Städten eine besondere Sorgfalt gewidmet werden. Das Schwergewicht unserer Bewegung muß in der Tätigkeit der Ortsausschüsse liegen. Der Gesamtverband wird die Einheit des Zieles und die Werbekraft der Bewegung wahren, den Tätigkeitsdrang und den rechten Kulturwillen fördern und auf Wunsch Anregungen und Arbeitspläne vermitteln. Der Erfolg kann unserer Bewegung nicht versagt bleiben, wenn unser Aufruf in allen Teilen Deutschlands recht viele Männer und Frauen aus allen Ständen für die Arbeit gewinnt, die wir aus Liebe zum deutschen Volke und im Vertrauen in seine große Zukunft unternommen haben." Jeder ernstliche Versuch, die zum Himmel schreienden Verhältnisse der deutschen Bühne zu heben, ist lebhaft zu begrüßen. Es gilt, die Macht des Theaterschlendrians, der widerwärtigen Geschäftsmache, des „Stern"unwesens, der Kliquenwirtschaft zu brechen, der Verlotterung des Spielplanes endlich einen Riegel vorzuschieben und damit den Anforderungen der Gebildeten an den Bühnenbetrieb Geltung zu verschaffen.

— *„Das Lied von der Erde."* In einer früheren Nummer der „N. M.-Z." wurde über die letzte Münchener Aufführung von Gustav Mahlers „Lied von der Erde" berichtet und die vielfach aufgeworfene Frage, ob Mahler wirklich zu den wahrhaft produktiven Musikern zu zählen sei, in sehr glücklicher und überzeugender Weise bejahend gelöst. — Jene Aufführung begegnete einer ganz besonderen Wärme und Dankbarkeit des Publikums, und wir hatten beim Verlassen des Saales die starke Empfindung eines gehabten Erlebnisses, welches uns in eigentümlich beruhigender Art über Zeit und Raum erhob und doch zugleich diese Ewigkeitsgefühle mit der Unmittelbarkeit unserer engeren Gegenwart tröstend verband. Nicht nach Gustav Mahlers Gestaltungskraft wollen wir hier mehr fragen, sondern danach, wie es kam, daß wir das Erleben des Werkes gleichwie die Erfüllung eines lange verborgen gebliebenen Bedürfnisses empfanden, als etwas Zeitloses, was dennoch vielleicht nur in dieser Zeit gerade so zu Herzen klingen konnte. — Natürlich: die meisterliche Wiedergabe tat das ihrige. Aber das allein hätte nicht genügt. „Das Lied von der Erde" ist ein echtes, tiefes und warmes, d e u t s c h e s Lied. Der chinesische Ursprung der Textgedichte kann nur dem oberflächlichen Betrachter widersprechend scheinen. Es ist deutsch, weil es das Leid der Erde so zwingend besingt, ohne zu verbittern, weil es den Menschen in faustisch irrendem Erlösungsverlangen zeigt, aber in jenem milden, gedämpften Lichte, wie es doch nur deutsches Künstlerschaffen über alles Schmerzliche und Leidvolle ausgießen kann. Und wie innig mußte uns ein solches Lied erklingen in dieser Zeit zumal?! — Mahlers Genius hat in seinem „Lied" die beiden Grundfesten deutscher Gefühlsphären in wunderbarer Vereinigung zur Aeußerung gebracht. Nämlich das „reinmenschliche", mild-leidenschaftliche Leiderleben, und den Zug nach oben, nach höheren Welten der Ueberwindung. Mahler war ein erschütternder Tristan-Dirigent — und er war der Sänger manchen innigen, volkstümlichen Liedes. Transzendentales und naiv-völkisches Fühlen berühren sich in ihm recht eigenartig. Deshalb wirkte sein eigenstes Eigen, das „Lied von der Erde" gerade in gegenwärtiger deutscher Zeit so stark auf deutsche Gemüter, weil das Große, Düstere daran durch jenes Kunsterlebnis eine Erhebung in weltentrückte Fernen erfuhr, ohne uns unerreichbar zu werden. Es war, als legte sich eine milde Hand auf alles Zerstreute, Verzagende. M i l d e ist das Wesen Mahlerschen Leidens in seinen größten Augenblicken. Der Meister deutet mit einer Hand abwärts auf Schmerz und irrtümliches Suchen nach Betäubung, mit der anderen aufwärts auf das Erhabene, Jenseitige. Er läßt uns nicht in der Tiefe verbleiben und fordert nicht den übermenschlichen Aufschwung in jene Fernen. Sondern in der Mitte hält er inne und läßt uns nachsinnen, heilen. In unverzweifelter, warmer Resignation läßt er uns am Ende rasten, jedem den weiteren Weg zur Wahl stellend. Nicht tatsächliche Erlösung bietet er uns an, nicht endliche Entrückung. Er deutet nur ahnend auf das „Wohin" und verweilt dann in einer geruhsamen, dem Erschöpften noch erreichbaren Sphäre, in der wohl das Goethe-Wort zu hören sein mag: „Trocknet nicht, trocknet nicht, Tränen . . ." — Unsere Zeit, soweit sie eine Leidenszeit ist, entspricht so ganz dieser Stimmung. Sie erschöpft zu sehr, um Kraft zu augenblicklicher Erhebung ins Grenzenlose zu lassen; sie fordert Beharren in Ahnungsstimmung und in Aussöhnung in sich selbst und mit der Außenwelt. So klingt das „Lied von der Erde" aus, das ist der Zauber, der es uns so gegenwärtig machte. *Walter Abendrot (München).*

— Von einer häßlichen Angelegenheit berichtet die „Z. f. I.": *„Die unechte Stradivarius-Geige. — Anfechtung des Kaufvertrages wegen arglistiger Täuschung.* Unter dieser Ueberschrift veröffentlichten wir in No. 25 unserer Zeitschrift das in dem Prozesse des Geigenbauers Keßler-Charlottenburg gegen Prof. Burmester-Berlin ergangene Urteil des Reichsgerichts und knüpften daran eine kurze redaktionelle Bemerkung. Hierzu geht uns von Herrn Justizrat Dr. Salomon in Berlin im Auftrage des Herrn Prof. Burmester nachstehende Berichtigung zu:

Sehr geehrter Herr Redakteur!

In No. 25 der ‚Zeitschrift für Instrumentenbau' vom 1. Juni 1916 findet sich anläßlich einer mitgeteilten Reichsgerichtsentscheidung über einen Rechtsstreit des Geigenbauers Keßler gegen den Geh. Hofrat Prof. Burmester folgende Redaktionsnotiz:

‚Es berührt wahrlich eigenartig, wenn ein Künstler von dem Rufe und der Stellung eines Hofrats Burmester sich fortwährend mit dem Geigenhandel befaßt. Das sollten doch die Herren Künstler den berufsmäßigen Vertretern dieses Geschäftszweiges, den Fachleuten überlassen.'

Die Angaben dieser Notiz sind unrichtig. Herr Prof. Burmester hat sich noch niemals mit dem Geigenhandel befaßt. Auch im vorliegenden Falle hätte er die Geige weder von Rauer gekauft, noch an Keßler verkauft, wenn nicht letzterer selbst ihn zu dem Ankauf der Geige veranlaßt hätte.

Namens und im Auftrage des Herrn Prof. Burmester ersuche ich ergebenst gemäß § 11 des Preßgesetzes um Aufnahme vorstehender Berichtigung.

Hochachtungsvoll
Dr. Salomon, Justizrat.

Zu dieser Richtigstellung schreibt uns der Geigenbauer Herr Ernst Keßler in Charlottenburg:

Die in dem Briefe des Justizrats Dr. Salomon aufgestellte Behauptung, ich hätte Prof. Burmester zum Ankaufe der Geige veranlaßt, ist tatsächlich unrichtig. Der Hergang, für dessen Richtigkeit ich einstehen kann, war vielmehr folgender:

Herr B. erschien in den ersten Monaten des Jahres 1913 bei mir, erklärte mir unter Vorzeigung der streitigen Geige, die Geige sei eine Stradivarius, sie gehöre einem Freunde, der sich von dieser Geige trennen wolle. Zu der Geige gehörten sechs Atteste, die ihre Echtheit bezeugten, auch sei eine diese Geige betreffende Broschüre vorhanden. Zunächst verlangte B. 23 000 M., und als ich zögerte, auf dieses Angebot einzugehen, telephonierte er mir aus München, sein Freund ermäßige diesen Preis auf 17 000 M.

Die Angaben von dem Freunde, als dem Besitzer der Geige, waren fälschliche. Der ‚Freund' war der Geigenbauer Rauer, von dem B. die Geige für 10 500 M. kaufte, um sie nachher an mich für den Preis von 17 000 M. weiter zu verkaufen.

Nach meinem Dafürhalten dürfte schon diese Tatsache genügen, um zu zeigen, daß sich Herr B. mit dem Geigenhandel befaßt. B. hatte die Geige von dem Geigenbauer Rauer in Wien auf 14 Tage in Kommission gehabt, hatte somit niemals die Absicht, diese Geige für sich zu erwerben, sondern hat mit dieser Geige gehandelt, und zwar, wie das Resultat zeigt, mit einem erklecklichen Geschäftsgewinn.

Ernst Keßler, Charlottenburg.

Wir können es nach der obigen Darstellung den Herren Fachgenossen überlassen, sich selbst ein Urteil darüber zu bilden, ob Herr Prof. Burmester im Falle Keßler sich mit dem Geigenhandel befaßt hat oder nicht. Die Redaktion."

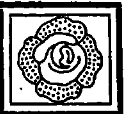
Stimmen die Angaben Keßlers, so ist der Hessen-Darmstädtische Geheime Hofrat damit völlig gerichtet. Der Geigenhandel wird hoffentlich in Zukunft nicht ganz auf die Höhe des Viehhandels geraten — auf dem Wege dazu ist man ja wohl schon eine geraume Zeit lang.

* * *

Als **Kunstbeilage** zu diesem Hefte überreichen wir unseren Lesern heute ein Bild von *Joachim Raff*. Gleichzeitig machen wir auf die früher erschienenen 53 Kunstblätter aufmerksam. Diese ausgezeichnete Sammlung kann zu billigem Preise entweder teilweise oder ganz nachbezogen werden.



Roman-Beilage der Neuen Musik-Zeitung



Schicksal.

Roman von LIZZIE LANDAU.

(Fortsetzung.)



„Das sagt Walter nur jetzt, um mich wiederzugewinnen!" „Das glaube ich nicht; ich bin sogar davon überzeugt, daß er Wort hält." — „Möglich, daß er mir äußerlich nachgibt, es würden aber immer Streitigkeiten entstehen. Du weißt ja gar nicht, wie eifersüchtig er ist, sein einziges Trachten geht darauf hinaus, mich ganz und gar für sich zu haben, er ist auf alles neidisch, sogar oder vielmehr ganz besonders auf meine Kunst. Hast du denn das nicht gemerkt?"

„Darauf kannst du nur stolz sein, das bezeugt seine wahre Liebe."

„Ich weiß nicht, ich habe Eifersucht immer für ein kleinliches Gefühl gehalten."

„Mein Kind, es ist ganz natürlich, daß man alles fordert, wenn man liebt."

„Nun, gleichviel, dafür habe ich wahrscheinlich nicht das nötige Verständnis, aber außerdem ist er geradezu sinnlos herrschsüchtig. Fragte er mich je um Rat? Alles hat er bestimmt und angeordnet: die Hochzeitsreise, die Wohnungsfrage, kurz, alles, was man sonst gemeinsam überlegt."

„Du bist noch sehr jung."

„Wenn ich nicht zu jung bin, einen Hausstand zu gründen, dann bin ich auch alt genug, meinen Geschmack und meine Ansichten geltend zu machen. Ueberhaupt —" Gerda blickte feindselig vor sich hin — „seine Art mich beherrschen zu wollen, ist mir unleidlich geworden."

„Aber, Kind, er hat doch nie erzieherisch auf dich wirken wollen!"

„Nein, das nicht, wahrscheinlich wäre es in der Ehe auch gekommen. Jeder Atemzug soll ihm gehören. Das kann ich nicht vertragen. Ich habe wahrscheinlich einen weiteren Horizont und weniger Herz. Ich liebe meine Kunst über alles; ich habe sie immer mehr als ihn geliebt, selbst als ich mich verlobte; auch würde ich meine Freunde nicht seinethalben aufgeben wollen."

„Das wäre gar nicht nötig gewesen."

„Ganz sicher wäre es so gekommen. Vielleicht nicht sofort, aber nach und nach. Ich brauche meine Freunde, ebenso wie ich nicht ohne künstlerische Anregung leben kann; ich würde in einer solchen engen, Atmosphäre geradezu ersticken."

„Du kannst ein Heim, das dir ein so bedeutender Künstler wie Meinhold bieten will, keine enge Atmosphäre nennen. Hast du dich mit Edith Anders beraten?"

„Edith ist in Madrid, abgesehen davon will ich sie gar nicht in diese Angelegenheit mit hineinziehen, ich weiß nicht, was sie mir raten würde, aber ihr sollt nachher nicht sagen können, wenn sie meiner Ansicht wäre, was ich übrigens nicht einmal glaube: ‚Natürlich, diese Virtuosin hat sie auf solche Gedanken gebracht!' Ich höre den Onkel schon. Edith soll keine Verantwortung für mich tragen; das übernehme ich allein!"

„Liebe Tante," — ihre Stimme wurde jetzt weich, „ich habe mich nie glücklich gefühlt!" Anna machte eine Bewegung, Gerda faßte liebevoll ihre Hand und fuhr fort: „Ich weiß wohl, daß du dir immer die größte Mühe für uns gegeben hast; es liegt ja auch gewiß an mir, an meiner unglücklichen Veranlagung; halbwegs zufrieden bin ich eben nur, wenn ich arbeite und strebe. Alles Freudige, das ich bis jetzt erlebte, habe ich einzig und allein mir zu verdanken! Ich wäre sicher nicht auf die Welt gekommen, wenn man mich vorher danach gefragt hätte. Da ich nun aber hier bin, möchte ich mir die größtmögliche Glückssumme verschaffen, und ich glaube nicht, daß es mir beschieden ist, sie von anderen Menschen zu empfangen."

„Not enjoyment and not sorrow
Is our destined end or way,
But to act that each to-morrow
Finds us farther than to-day,"

sagte Anna leise.

„Ich weiß wohl, — ich bevorzuge aber in diesem Gedicht die Zeile:

„Lives of great men all remind us,
We must make our lives sublime"

lächelte Gerda.

Da war nichts zu machen! Anna wiederholte Meinhold ihre Unterhaltung: „Und trotzdem würde ich sie sicher beeinflussen können, sobald wir verheiratet wären," beharrte er. Jetzt lächelte Anna trotz ihres Kummers.

Und Gerda blieb standhaft bei ihrer Behauptung, daß sie jetzt unfähig wäre zu heiraten; sie schickte ihm den Ring zurück. „Die Perle drückte mich doch zu sehr," meinte sie lächelnd. —

Ihre Entlobung rief vierzehn Tage lang das größte Erstaunen hervor, dann beruhigten sich die Leute wieder. Nur die Balzer schien nicht überrascht: „Sie sah nicht aus wie eine glückliche Braut!" meinte die erfahrene Frau. — Else zeigte sich untröstlich über den Verlust des Hochzeitsessens und die unnütze Anschaffung des Brautjungfernkleides; sie gab sich erst zufrieden, als sie beschlossen hatte, letzteres zu den Tanzstunden zu tragen. — Diese Sparsamkeit belustigte ihren Pflegevater: „Du bist heiratsfähig!" lachte er. Es war das einzige Mal in diesen Tagen, daß er Humor aufwies, er kam über Gerdas Lebensauffassung nicht hinweg, auch darüber nicht, daß er sich über Kinder ärgern mußte, die ihm nicht einmal gehörten.

Stundenlang mußte Anna anhören, daß wohlhabende Mädchen sich keineswegs nur ihren Talenten widmen sollten. „Durch jedwede künstlerische Tätigkeit, bei welcher Nerven und Geist fortwährend angeregt werden, bilden sie sich ein, wirklich zu leben, während sie nur ein Pseudodasein führen! Die Kunstaspirantin vergeudet meist Jugend und Gesundheit unnötig, während das normale Mädchen, das sich im Haushalt beschäftigt, die berechtigte Sehnsucht empfindet, Körper und Sinne auf natürliche Weise zu verausgaben. Langeweile ist zuträglich, man soll seinen Töchtern keine übermäßige Zerstreuung bieten!" vervollständigte Lessing seinen Frauenkatechismus.

In Annas Jugend war das alles viel einfacher gewesen; man tat zu Hause bei den Eltern seine Pflicht, und erfüllte sie dann im eignen Haushalt weiter. — Gerda in ihrer Verblendung zerstörte mutwillig ihr Lebensglück, das stand bei Lessings fest. Franz war so erbittert, daß er sie nicht eine Minute länger im Hause behalten wollte. So mußte Anna blutenden Herzens die erforderlichen Schritte tun. Frau v. H. wurde verständigt, an Professor G. schrieb Gerda selbst, und in verhältnismäßig kurzer Zeit siedelte sie nach Leipzig über. Sie winkte ruhig und heiter, als sich der Zug in Bewegung setzte, Anna lächelte tapfer, solange Gerda in Sicht war, dann aber kamen die Tränen, und bitterlich weinend bestieg sie mit den beiden jüngeren Mädchen das Auto. —

Zum ersten Male hatte sich Meinhold restlos an ein Weib verloren, noch dazu ohne es besessen zu haben — diese Blöße konnte er sich lange nicht verzeihen. —

Einundzwanzigstes Kapitel.

Gerda setzte in Leipzig genau dort ein, wo sie vor den Weihnachtsferien abgebrochen hatte — ihre Pensionsgefährtinnen staunten. Anna Lessing hatte Frau von Hilgers in einem ausführlichen Brief über alles in Kenntnis gesetzt, so waren alle eingeweiht und kamen ihr mit einer Schonung entgegen, die überflüssig war, denn Gerda schien unverändert, sie berührte die jüngste Vergangenheit mit keinem Wort und vertiefte sich wieder ganz in ihre Musik.

„Ich möchte wissen, ob sie kein Herz hat oder ob sie nur Komödie spielt?" fragte Ellen Rhodius Frau von Hilgers.

„Das ist schwer zu sagen, liebes Kind," meinte diese, „ich halte eigentlich Gerda weder für herzlos, noch für eine Komödiantin. Wir wissen gar nicht, was da alles mitgespielt haben mag, jedenfalls habe ich den Eindruck, daß sie von einer Last befreit ist!"

So war es auch. Gerda fühlte sich erleichtert wie noch selten in ihrem Leben; sie hatte jetzt die ganze Welt vor sich. Es kam ihr nicht in den Sinn, daß sie ihren Verlobten und ihre Pflegemutter tief geschmerzt hatte. Die Berliner Erlebnisse waren für sie ausgelöscht. Welche Wonne, wieder stille, arbeitsreiche Tage vor sich zu sehen, in aller Andacht und Hingebung üben zu können und nur Menschen zu begegnen, die auch ihre Arbeit hatten und ihre Zeit nicht müßig verbrachten. — Sie war entschieden eine Egoistin: ihre künstlerischen Anlagen und manches andere, was in ihrem Inneren kämpfte, hatten sie dazu gemacht. Das frauliche Helfen, Stützen, jeden Augenblick eingreifen, war ihr ganz fremd. Ausschließlich und ungestört wollte sie sich ihrer Arbeit hingeben: keine Pflichten haben, sondern eine einzige P f l i c h t, und ihre Zeit nicht wie ein Mosaik in tausend Stücke reißen lassen.

Dazu war der Frühling über das Land gekommen: helle, perlmutterfarbene Tage, die immer länger und grüner und blauer wurden — für Gerda eine Auferstehung!

„Wo reisen Sie diesen Sommer hin, Fräulein Weigert?“ Frau Stechow stellte diese Frage. Sie saßen an einem Sonntag Nachmittag in der hübschen Laube in Stechows Garten — Gerda verbrachte meistens den Sonntag Mittag bei ihnen — sie fühlte sich heimisch bei den freundlichen Menschen. Gedankenvoll zerzupfte sie ein Geißblatt: „Das habe ich mir noch gar nicht überlegt, Reisepläne sind für mich niemals in Frage gekommen.“

„Sie haben die Ferien immer auf dem Gut verbracht...“ Frau Stechow sah Gerda teilnahmsvoll an, diese nickte und sagte dann: „Etwas würde mich sehr locken, ich fürchte nur, daß ich es den Meinen nicht antun kann, ich habe mich bereits unbeliebt genug gemacht.“

„Und das wäre?“ Stechows warteten gespannt auf ihre Antwort.

„Professor G. unternimmt eine Reise durch die Vogesen und eine Anzahl seiner Schüler schließt sich an, weil er beabsichtigt, zweimal die Woche einen gemeinsamen Klavierkursus abzuhalten; zwischendurch machen sie Fußtouren und üben auch — dieser Plan sagt mir zu! Ich werde ihn mir aber lieber gleich aus dem Kopf schlagen, denn wenn meine Angehörigen erfahren, daß ich Gelüste verspüre, mit zu den Wandervögeln zu gehen, entmündigen sie mich, sobald ich volljährig werde.“

Alles lachte, und Frau Stechow sagte: „Ich kann Ihren Verwandten nicht gar so unrecht geben, Fräulein Weigert. Die Gesellschaft im Konservatorium ist sehr gemischt, und ich würde meiner Tochter nie gestatten, sich solchen Musikschülern anzuschließen, die im Gefolge ihres Meisters allen möglichen Unfug aushecken — denn so ist es doch!“

Jetzt lachte Gerda: „Ich will aber doch nur mit, um meine Studien fortzusetzen!“

„Du tätest viel besser, dich auszuruhen — ich übe in den Ferien so gut wie gar nicht. Man ist nachher um so frischer,“ meinte Hilde.

„Du bist ein Genie, das ist etwas ganz anderes, aber jemand wie ich darf nicht müßig bleiben.“

„Aber Gerda, du mußt wirklich nicht so übertreiben, ich bin kein Genie, und wenn du im nächsten Winter erst auftrittst, dann wirst du sehen, daß sich deine Rezensionen nicht wesentlich von den meinen unterscheiden.“

„Wenn ich erst so weit wäre, weiter will ich vorläufig nichts,“ sagte Gerda etwas beklommen.

„Und wenn du erst ein Konzert gegeben hast, dann träumst du nichts weiter als Engagements — dann zitterst du vor der Presse, vor dem Publikum: kurz, unser Leben besteht aus Bangen und Wünschen! Wir Virtuosen sind Wunschmenschen,“ rief Hilde übermütig.

„Als ob es die anderen Leute nicht wären; übrigens fürchtest du dich nie.“

„Weil ich es für ungesund halte, aber ich bin durchaus nicht gegen gute Kritiken.“

„Jetzt sind wir glücklich wieder bei den Konzerten und ich wollte von der Sommerreise sprechen,“ warf Frau Stechow ein. „Wie wäre es, liebes Fräulein Weigert, wenn Sie sich uns anschlössen? Wir reisen in die Schweiz, ich glaube, daß Ihnen die Gebirgsluft gut tun würde; Braunwald ist ein sehr hübsch gelegener Ort in den Glarner Alpen. Wir gedenken die ganzen Ferien dort zu verbringen. Gefällt Ihnen der Vorschlag, so könnten Sie die Erlaubnis Ihrer Angehörigen einholen.“

Dankbar streckte ihr Gerda die Hände entgegen. „Wie gut Sie sind,“ sagte sie gerührt, „nichts wird mir größere Freude machen.“

Noch am selben Abend schrieb sie an ihre Pflegemutter, die ihr um so williger die Erlaubnis gab, als sie wußte, daß es ausgeschlossen war, Gerda diesen Sommer auf dem Gute zu haben. Lessing wollte nach wie vor nichts davon hören: „Ich will sie nicht mehr sehen, sie soll schauen, wie sie allein fertig wird,“ sagte er, und Anna mußte sich fügen.

Jetzt standen die großen Ferien bald vor der Tür und Gerda freute sich auf die bevorstehende Reise.

Zweiundzwanzigstes Kapitel.

Eine seltsame Macht übt die Mark auf ihre Kinder aus und verstrickt sie darin; in frühester Jugend zeichnet sie die Flächen der Ebene in ihre Herzen ein, und gewöhnt sie zu schauen, soweit das Auge reicht, können sie es anderwärts nicht, so fühlen sie sich bedrückt und unfrei; in der märkischen Heimat liegt ein keusches, verhaltenes Wunder, rätselvoll rauscht es in den kargen, ernsten Kiefern, knistert leise im Sande, lächelt in den grüngrauen Augen der sinnenden Havelseen. Und die weite Heide schweigt dazu, und wirft sehnend farbige Flächen wie lange Seufzer, bis in den Himmel reichen die Seufzer und der Himmel ist viel heller und durchsichtiger als anderswo, bedeutsamer sind auch die Sonnenauf- und Untergänge, denn die Sonne hat viel mehr Raum in der Mark, ihren Gang auszudehnen, und sie buhlt um dieselbe und um ihr Wunder wie um eine unaufgeblühte Jungfrau, aber diese verschließt sich ewig in ihrer eignen jungen Herbheit! —

So ist die Mark und so lebt sie im Sinne ihrer Kinder, so lebte sie besonders in Gerda, die nie weit über ihre Grenzen hinausgedrungen war, der sie bis jetzt grenzenlos gedünkt hatte. Als sie nun mit Stechows der Schweiz entgegenreiste und sich die ersten Berge vor ihr auftürmten, fühlte sie sich bedrückt.

„Mir ist, als ersticke ich, wenn ich den Horizont nicht sehe,“ meinte sie.

Die Großzügigkeit der Gegend bewegte aber doch nach und nach Gerdas eindrucksfähiges Künstlerherz, wenngleich es länger währte, bis sie die richtige Fühlung mit der dortigen Landschaft bekam. Sie war von Jugend auf so mit der Natur verwachsen, und zwar mit der Natur ihrer Heimat, daß es ihr besonders schwer wurde, sich in eine andere hineinzufinden.

„Weist du, es ist hier alles zu reich, zu überwältigend, es erdrückt mich förmlich,“ sagte sie zu Hilde, „ich bekomme so viel, daß ich gar nichts hineinlegen kann, es sind zu gewaltige Werte — in unserer Gegend liegt alles so tief drin, märchentief, das befruchtet mich innerlich unvergleichlich mehr.“

Mählich kam es doch über sie, nicht wie eine plötzliche Offenbarung, aber nach und nach und sie lebte sich in die Schweiz ein und war berauscht von den blumigen Wiesen am Fuß der Berge. Das hatte sie sich niemals träumen lassen, die Feldblumen schienen hier in ihrer wahren Heimat zu sein: Margueriten, Vergißmeinnicht, Butterblumen und Arnika, das blühte alles durcheinander in den leuchtendsten Farben, ein würziger Kräuterduft stieg auf und die prächtigsten Schmetterlinge trieben dort ihr Wesen, im Tal rauschte die Linth und die Quellen antworteten murmelnd. Gerda fühlte sich in ein Märchenland versetzt, sie war von einem reinen, tiefen Gefühl beseelt, stiller als dasjenige, das die Musik bei ihr auslöste und doch nicht Glück zu nennen, es war zeitweiliger Frieden und eine große Aufnahmefreudigkeit.

Durch die gemeinsame Reise schlossen sich die Mädchen noch enger aneinander an. — In den ersten Tagen hatten sie keine Bekannten, dann kam ein junges Ehepaar aus Leipzig an, mit denen Stechows bekannt waren und das sich öfters an den Ausflügen beteiligte.

Die junge Frau erweckte bald bei den Mädchen, namentlich bei Gerda großes Interesse; sie war schön und von einem bestrickenden Liebreiz, den sie vielleicht aus ihrer nordischen Heimat mitgebracht hatte und der sie unbeschreiblich anziehend machte. Lag der Zauber in ihrem wundersamen Lächeln, in der weichen, melodischen Art, Deutsch zu sprechen, man wußte es nicht, aber er war da . . .

Auch ihr Mann war ein guter Gesellschafter; so verlebten Gerda und Stechows wunderhübsche Ferientage! —

„Ich möchte wohl wissen, wer der bildhübsche Junge ist, der da drüben allein an dem Tischchen sitzt?“ Sie speisten gerade zu Mittag und Hilde hatte diese Frage gestellt. „Er ist ein Neuling, gestern habe ich ihn noch nicht gesehen!“

Gerda folgte den Blicken ihrer Freundin und sah . . . Ralph .. ihr Herzschlag setzte eine Sekunde aus, dann raffte sie sich zusammen: „Hilde, das ist ja Ralph Eschenbach, der in Leipzig studierte, als ich hinkam.“

„Richtig!“ Hilde hatte sich nie sonderlich für ihn interessiert. „Jedenfalls hat es ihm Karin Fellner angetan, er läßt sie gar nicht mehr aus den Augen!“

Herr Stechow lachte: „Das spricht wenigstens dafür, daß er Geschmack hat.“

Gerda, die ganz bewußtlos vor Schreck und Freude war, zuckte jetzt bei dieser Bemerkung zusammen und ein jähes Neidgefühl gegen die schöne Nordländerin, die alle Menschen für sich einnahm, stieg in ihr auf.

In diesem Augenblick erwachte wieder ihr Kinderwunsch: „Ach, wäre ich doch das schönste Mädchen der Welt!“ Und Ralph hatte sie noch immer nicht gesehen, denn er blickte unverwandt nach Karin, um seine Lippen lag jetzt ein resignierter Zug, den sie gar nicht an ihm kannte, seine Gesichtsfarbe war heute sonderbar zart mädchenhaft. — Gerda sprach kein Wort mehr, sie bemühte sich unausgesetzt seine Blicke aufzufangen, umsonst — er schien mit Blindheit geschlagen, stand langsam auf und entfernte sich.

Stechows erhoben sich auch bald, Gerda fühlte sich so schwach, daß sie kaum folgen konnte, sie zitterte am ganzen Körper.

„Haben Sie den entzückenden jungen Mann gesehen?“ rief Hilde, als Fellners ebenfalls zum Kaffee erschienen, Karin bejahte lächelnd und Dr. Fellner meinte nicht sehr erfreut:

„Dieser unverschämte Bursche verfolgt meine Frau mit den Blicken!“ (Fortsetzung folgt.)

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart.
Schluß des Blattes am 26. Aug. Ausgabe dieses Heftes am 7. Sept. des nächsten Heftes am 21. September.

Verantwortlicher Schriftleiter: Professor Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVII. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG

Preis des Jahrgangs (Oktober 1915 bis September 1916) 8 Mark

1916 Heft 24

Versand und Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstraße 77

Erscheint vierteljährl. in 6 Heften (mit Musik- und Kunstbeilagen). Abonnementspreis 2 M. vierteljährl., 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- u. Musikalienhandl. sowie durch sämtl. Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österr. Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährl.

Inhalt:

„Die Renaissance, das Verhängnis der deutschen Kultur."

Von HANS SCHORN (Baden-Baden).

*ichard Benz*[1] hat Vorgänger. Man denkt an Herders fliegende Blätter „Von deutscher Art und Kunst" beim äußeren Eindruck seiner Kunstpredigt und wird aufs neue an den inneren Wert der stürmerischen Parole von den „schiefen Römern" erinnert. Richard Benz hat seinen Kampf auf gesicherter literarhistorischer Grundlage aufgenommen und, wie es statthaft ist, sein Positives zunächst in eine Anklage zusammengebracht, die an schroffer Deutlichkeit und in der Ablehnung als Allgemein-Kulturgüter anerkannter Zustände nichts zu wünschen übrig läßt. „Modern" ist ein fröhliches Schlagwort, gegen das jeder Irgendwer zu Felde ziehen kann. Für Benz, den altdeutschen Volksmann, ist's eine Besonderheit, daß er nicht die letzten Jahrzehnte, sondern die letzten Jahrhunderte bekämpft und unwirksam machen möchte alles, was er in der Kunst letzthin als „romanisches Spiel der Form" definieren kann: die *Renaissance*.

Nun gehört eigentlich nicht viel instinktives Begreifen zu der Anmerkung, daß der Renaissance etwas Undeutsches anhaftet, auch seine grundsätzliche Forderung, am Altgermanischen und am deutschen Mittelalter wieder anzuknüpfen, hat trotz ihrer Tendenz, endlich zu einem unverbildeten Deutschtum zu kommen, nichts Eigenartiges. Doch darf es, ohne auf die in einer Kampfschrift berechtigte Schärfe seiner Schilderung des „*Verhängnisses der deutschen Kultur*" zu antworten oder zu subskribieren, beifällig interessieren, daß er der *Musik*, historisch betrachtet und als deutscher Kunsterscheinung, den anderen Kunstgattungen gegenüber eine günstige Beurteilung widerfahren und erst eigentlich in den letzten 50 Jahren auch sie leidend werden und den Schädlichkeiten des Renaissancegeistes verfallen läßt. Sie hat also nach Benz' Darstellung, wenn man von dem durch O. Bie berühmt gewordenen „unmöglichen Kunstwerk" der Oper absieht, ihren deutschen Einschlag sich bewahrt; auch für Benz ist dies Einzige positiv bedeutend genug, um als Merkmal und Spiegel den Schwesterkünsten gelegentlich vorgehalten zu werden. Benz findet, daß die Musik die einzige Form sei, „in der wir heute noch Kunst in dem uns von Natur gemäßen Sinne erleben können". Es wird viele Musikfreunde geben, die diesen Benzschen Standpunkt gern aufnehmen und andererseits mit ihm das Schicksal des modernen Konzertsaales beklagen, er wird auch Anhänger im weiten Kreis derer finden, die für die Musikkultur gerade weniger empfindsam sind, aber sonst seine ästhetischen Bedenken teilen, die in der künstlerischen Unnatur der Gegenwart gipfeln. Ob aber sein kritischer Skeptizismus, der auf alle zeitbewegenden Kunst- und Bildungsfragen übergreift und dem leidigen Kapitel der Erziehung an höherer Schule und Universität keine neuen Fundamentalwahrheiten abgewinnt, geeignet ist, mit dem Losungswort vom Irrtum der Renaissance nun freie Bahn zu schaffen, das ist die Grundfrage und vielleicht schon der Grundfehler seiner gewiß ehrlich gemeinten Aussprache. An Mißverständnissen in der Nachahmung der Antike hat es sicher nicht gefehlt, zu untersuchen ist aber zunächst, wie weit wir etwa ohne die Renaissancebewegung gekommen wären. Dann erst würde man diese ausschalten und die durch sie unterbrochene Entwicklung wieder aufnehmen können, wobei es immer noch fraglich bleibt, ob der neue Weg zu einer einseitig nationalen oder, was Benz für ein großes Uebel zu halten scheint, zu einer mehr international gearteten Kunst führt. Und das Eine wird trotz der aphoristischen Kürze und gedrängten Gedankenfülle der Argumente gegen die Renaissance auch aus seiner Schrift klar: Der Sieg des romanischen Kunstideals über die germanische Kunstbetätigung war nie ein vollwertiger. Auch Benz sieht diese Richtigkeit ein und verallgemeinert trotzdem seine Sätze von fremdem Geist, von fremdem Wissen, brandmarkt die neuzeitliche Entwicklung als Fremdherrschaft. Ohne der persönlich-kritischen Auffassung etwa Voreingenommenheit entgegenzuhalten steht es doch so, daß wir mit der verkümmerten Welt- und Naturanschauung des Mittelalters nicht vorwärts gekommen wären, während uns die Renaissance gerade einen „sonnigen" Naturkultus und allerdings auch einen starken Sinnenkultus gebracht hat. G. J. Wolf schreibt einmal: „Die Menschen des Mittelalters sind die schlimmsten Feinde der Natur." Hatte nicht mittelbar auch die Musik unter dieser weltfernen Entsinnlichung zu leiden und ist in der Tat jeder günstige Einfluß der Renaissance und jegliche ethisch-geistige Regung des Humanismus bei ihr zu leugnen?

So erscheint umgekehrt alles, was Benz zugunsten der Musik bis auf Beethoven anzuführen weiß, durch die opportune Brille gesehen, wenigstens ein Beispiel zu haben, das fast als Beweis gelten kann. Das ist verdächtig und zeigt die historische Begrenztheit, aber nicht die wissenschaftliche Wahrheit seiner überaus heftigen Schlußfolgerung. Noch bemerken möchte ich, daß trotz der unterschiedlichen Auf-

[1] Vergl. Richard Benz in „Blätter für deutsche Art und Kunst". Jena, bei E. Diederichs 1915.

fassung der geschichtlichen Verhältnisse und damit des gesamten Verhängnisses Benz leider nur allzu großes Anrecht besitzt, den modernen Kunstbetrieb auf die Formel „Wissenschaft + Unterhaltung“ zu bringen. In der Folge seiner Blätter wird er erweisen müssen, was dem mehrfach negativen Ergebnis der ersten Schrift folgen soll. Und sein kritischer Maßstab wird — so hoffen wir — sich nicht ungesund allein auf den begrifflichen Gegensatz einer Renaissancedemonstration festlegen, sondern das Brauchbare in Vergangenheit und Gegenwart suchen.

Arnold Schering.

Von CURT RUDOLF MENGELBERG (Krefeld).

Die Musikwissenschaft ist unter den Wissenschaften, die sich mit den Schöpfungen der Kunst befassen, die jüngste. Und so jung sie ist, so klein ist auch die Zahl ihrer Vertreter. Kein Wunder, daß da trotz großer und hochbedeutender Arbeitsleistungen der einzelnen noch nicht annähernd ein solch geschlossenes Gesamtresultat erzielt werden konnte, wie es die Kunstwissenschaft oder Literaturgeschichte aufzuweisen hat. Kommt hinzu eine unter Musikfreunden und vor allem praktischen Musikern verbreitete Abneigung, die nicht wegzuleugnen ist und meist auf einem gänzlichen Verkennen der Tätigkeit und Ziele der Musikwissenschaft beruht. Man wittert Trockenheit, Schulmeisterei! Befördert wird dieses Mißtrauen dadurch, daß eine ersprießliche Beschäftigung mit ihr eine etwas eingehendere Fachbildung voraussetzt als dies bei den beiden großen Schwestergebieten der Fall, deren Objekte in der Anschauung und im Gedanklichen wurzeln und daher einer allgemein verständlichen wissenschaftlichen Behandlung weit zugänglicher sind. Wie bedeutungsvoll aber die Musikwissenschaft im Rahmen einer allgemeinen Kulturgeschichte ist, läßt ein Blick auf das Schaffen eines ihrer Vertreter erkennen, der zu der jüngeren Generation gehört, aber nichtsdestoweniger durch seine zahlreichen Werke, die ebenso streng wissenschaftlichen Anforderungen gerecht werden wie durch Großzügigkeit, vielseitige Ausblicke und eine sich allenthalben offenbarende Liebe zur lebendigen Musik allgemein interessieren, schon in der ersten Reihe der Musikhistoriker genannt werden muß.

Arnold Schering ist geboren am 2. April 1877 in Breslau, von wo aus seine Eltern bald darauf nach Dresden übersiedelten. Dort erhielt er nicht nur seine erste Schul- und später Gymnasialbildung, sondern auch den ersten Musikunterricht. Schon lange vor dem Abiturium (1896) war er entschlossen, sich der praktischen Musik zu widmen, hauptsächlich dem Violinspiel, das er unter Leitung des (vor kurzem verstorbenen) Konzertmeisters Henri Petri studierte. Daneben liefen Studien in Theorie und Kontrapunkt. Grundlegend war aber die musikalische Kultur seines Elternhauses — eine unersetzliche Mitgift für jeden Musiker! Dort wurden Klassiker und Romantiker mit gleicher Liebe gepflegt, dort war dem jungen Musikfreund Gelegenheit gegeben, von frühester Jugend an das edelste aus der deutschen Musikliteratur kennen zu lernen und seinen Geschmack zu bilden.

Bald nach Absolvierung des Gymnasiums siedelte Schering nach Berlin über und wurde Violinschüler Joachims an der Königl. Hochschule, da es für ihn noch immer feststand, sich ausschließlich dem Violinspiel zu widmen. Zugleich wurde er Student der Berliner Universität. Obwohl auch weiterhin noch immer der ausübenden Kunst mit Liebe zugetan, fand er sich doch schnell von der Sphäre des wissenschaftlichen Studiums an der Alma mater, insbesondere von der Philosophie angezogen, und das ihm zuvor völlig unbekannte Gebiet der Musikwissenschaft begann allmählich mehr und mehr sein Interesse auf sich zu ziehen. Wie er dann schließlich dazu kam, der Virtuosenlaufbahn zu entsagen und sich ganz der Wissenschaft zu widmen, erklärt er selbst: „Ich erkannte, daß der lediglich auf die Praxis gestellte Beruf des Musikers, wie er sich mir damals im Beispiel gleichaltriger Kollegen zeigte, eine ganze Anzahl Kräfte in mir unentwickelt ließ und die restlose Befriedigung nicht versprach, die ich erwartet hatte.“ Bei Joachim verabschiedete er sich mit dem Brahmsschen Violinkonzert und setzte, was er in Berlin begonnen hatte, in München und Leipzig fort. Hier (in Leipzig, wo er zugleich sein Militärjahr als Einjährig-Freiwilliger ableistete) fesselte ihn vor allem die Persönlichkeit Hermann Kretzschmars. Unter seiner Aegide promovierte er 1902 zum Dr. phil. mit dem Entschluß, die akademische Laufbahn einzuschlagen.

Die nächsten Jahre, während deren er neben kurzer publizistischer Tätigkeit die Redaktion der „Neuen Zeitschrift für Musik“ übernahm, waren der Vertiefung der musikwissenschaftlichen Kenntnisse, unter anderem auf Studienreisen durch Deutschland, Oesterreich und Italien, gewidmet. Im Jahre 1907 habilitierte er sich als Privatdozent für Musikgeschichte und Musikästhetik an der Universität Leipzig, an der er, seit kurzem als a.o. Professor, noch immer tätig ist. 1909 trat Schering außerdem als Dozent für Musikgeschichte, Akustik und Musikpädagogik in den Verband des Königl. Konservatoriums in Leipzig und wurde 1914 schließlich zum Mitglied der Staatlichen Prüfungskommission für Musiklehrer in Sachsen an Professor Gustav Schrecks Stelle gewählt.

Dieser durch äußere Ereignisse nicht weiter hervorstechende Lebensgang ist ausgefüllt mit einer selten reichen wissenschaftlichen und künstlerischen Tätigkeit.

Die erste umfassendere Arbeit, mit der Schering an die Oeffentlichkeit trat, war die „Geschichte des Instrumentalkonzertes“, die 1902 zunächst als Dissertation erschien und dann in erweiterter Fassung 1905 von Hermann Kretzschmar als erster Band der „Kleinen Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen“ (Breitkopf & Härtel) herausgegeben wurde. Leicht läßt sich die Brücke schlagen von diesem ersten wissenschaftlichen Werk zu der Betätigung Scherings als Violinspieler und Schüler Joachims. Und daß das Werk in musikalisch-praktischer Erfahrung und Liebe zur lebendigen Musik verankert ist, empfindet man allenthalben. Gerade darin liegt der Wert der Scheringschen Darstellungsweise, daß er trotz strengster Normen in der wissenschaftlichen Behandlung den Faden niemals aus den Augen läßt, der die alte Kunst mit dem Empfinden unserer Tage verbindet. Das beweist auch die andere Einzeldarstellung, eine „Geschichte des Oratoriums“, die 1911 als dritter Band in der gleichen Sammlung erschienen ist. Geradezu bewundernswert ist die den beiden Werken zugrunde liegende umfassende Literaturkenntnis, die ein geschmackvolles, nie einseitiges Urteil fruchtbar macht. Während das Instrumentalkonzert vor allem in seiner Entstehung und vielgestaltigen Fortbildung im 17. und 18. Jahrhundert als Vorläufer der klassischen Symphonie betrachtet und die Weiterentwicklung seit Beethoven nur nach größeren historischen Gesichtspunkten einer ästhetisch-kritischen Würdigung unterzogen ist — gute thematische Analysen der einzelnen großen Werke des letztvergangenen Jahrhunderts sind ja zur Genüge verbreitet —, stellt sich die „Geschichte des Oratoriums“ als ein noch abgerundeteres Ganze dar. Die Fülle der herrlichsten Blüten der Oratorienliteratur, auf die die Darstellung aufmerksam macht, läßt bedauern, daß man in unserer Zeit verhältnismäßig wenig Gelegenheit hat, in guten Aufführungen Werke dieser Gattung kennen zu lernen. Hier wird die neue idealistische Geistesrichtung, die den Naturalismus sieghaft überwand und in dem Dröhnen des Weltkriegs in unzähligen Taten beispielloser Opferfreudigkeit und selbstloser Hingabe an große Ideen erstarkt, sicherlich eine Wandlung schaffen. Denn mit Ueberwindung des musikdramatischen Verismus (einem der Söhne des Naturalismus), aus dessen Seele Wagners geistreiche Bezeichnung des Oratoriums als „geschlechtslosen Opernembryos“ gesprochen zu sein scheint, ist dieser mehr stilisierenden Kunst gewiß auch in Deutschland neue Blüte zu verheißen — wie sie ja in Italien, Frankreich, Belgien und England von den Komponisten in den letzten Jahrzehnten überhaupt mehr gepflegt wurde. Und schon kommt ihr auf halbem Wege die Symphonie entgegen in Gestalt von Orchesterwerken mit Chor und Solostimmen, vor allem vertreten durch Mahlers überragende Achte! Für das Verständnis dieser ganzen Zeitströmungen und Entwicklungsmöglichkeiten gibt Scherings Buch die unerläßlichen historischen Grundlagen.

Diesen Monographien steht eine Gesamtdarstellung der Musikgeschichte in ihrem Verlauf vom Altertum bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert gegenüber in Gestalt einer Neubearbeitung des „Handbuches der Musikgeschichte“ von *A. v. Dommer* (Breitkopf & Härtel 1914). Das ursprüngliche 1868 in der ersten, 1878 in der zweiten Auflage erschienene Werk, das sich den „Ruf als eines der besten Nachschlagewerke auf musikwissenschaftlichem Gebiete erworben“ hatte und „dessen ideale Anlage und vornehmen Ton ihm den Vorrang vor mancher ähnlichen Veröffentlichung sicherte“, erachtete Schering einer Neubelebung wert. So nahm er denn eine Umformung vor, die ihn mit Unterbrechungen volle sechs Jahre beschäftigte und erkennen ließ, „daß die Bearbeitung eines zum Teil veralteten Geschichtswerkes nicht mindere Schwierigkeiten nach sich ziehe, als die selbständige Niederschrift eines ganz neuen“. Ganze Teile, die mit den reichen Forschungsergebnissen der letzten Dezennien in Widerspruch getreten waren, sind gestrichen und neugeschaffen, andere wieder haben große Verbesserungen erfahren, nur einzelne Kapitel, wie

das über die „Tonmeister der protestantischen Kirche“ und die Hamburger Oper sind im Originaltext beibehalten worden — aber allenthalben ist mit soviel Takt und Geschmack vorgegangen, daß ein neues einheitliches Gebilde gleichsam aus dem Geist des zugrunde liegenden Werkes sich entwickelt hat. Völlig umgestaltet ist u. a. der Abschnitt betreffend die Ars nova des 14. Jahrhunderts, über die ja die Forschungen der letzten Jahrzehnte völlig neue Auffassungen gezeitigt haben, Auffassungen, die freilich noch immer den größten Wandlungen unterworfen sind und die in einzelnen wichtigen Punkten gerade jüngst wieder durch Scherings wissenschaftliche Untersuchungen eine ganz neue Beleuchtung erfahren haben. Das Gleiche gilt für die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. Besonders lebendige Darstellung ist den Kapiteln über die Oper nachzurühmen, über ihre Anfänge in Florenz und vor allem weiterhin die Entwicklung der venetianischen und neapolitanischen Schule, ihr Eindringen in Deutschland und Frankreich usf. und dann der von ehrlicher Musikbegeisterung getragenen Würdigung Händels und des von Dommer etwas vernachlässigten Johann Sebastian Bach. Man kann als einen Vorzug des Werkes ansprechen, daß es mit dem Ende des 18. Jahrhunderts und einem Ausblick auf Beethoven abschließt. Genügend Einzeldarstellungen unterrichten über die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Meister, und dieses „Handbuch“ bietet sich so in einem geschlossenen Bande dar, der durch eine entsprechende Darstellung der neueren Geschichte zu umfangreich, durch eine angefügte Skizze — wie sie Dommer über Beethoven und die Romantiker gegeben — nicht gewinnen würde. In seiner vorliegenden Fassung nimmt dieses Werk tatsächlich einen besonderen Platz unter den Musikgeschichten ein. Es ist gegründet auf reiche wissenschaftliche Kenntnisse, dabei in der Schering auszeichnenden anschaulichen Darstellungsweise abgefaßt, fern ebenso jeder philologischen Trockenheit wie dilettantischen Glätte. So ist es jedem Musiker wie ernsten Musikliebhaber zu empfehlen, der sich über die Geschichte seiner Kunst orientieren will, mag er es als Gesamtdarstellung, mag er es in seiner praktischen Anordnung und Uebersichtlichkeit als Nachschlagewerk benutzen. — Da dem Buche keine Noten beigegeben sind, würde sich die Lektüre noch ersprießlicher und anregender gestalten, wenn man nebenbei Hugo Riemanns „Musikgeschichte in Beispielen“, denen wiederum kurze Erläuterungen Scherings beigegeben sind, zur Hand nähme und studierte. Nach der andern Seite hin ist die Zuhilfenahme von Scherings „Tabellen der Musikgeschichte“ (Breitkopf & Härtel 1914) fördernd, die überhaupt als Ergänzung jeder Musikgeschichte zweckmäßig erscheinen.

Die Forschungen der letzten Jahre gelten vor allem — wie schon angedeutet — der Musik der Renaissance. Schering verficht mit entschiedenem Nachdruck die Theorie, daß sich die mehrstimmige Musik seit dem 13. Jahrhundert nicht auf vokaler, sondern auf instrumentaler Grundlage entwickelt hat. Auch hier wieder offenbart sich das ursprünglich musikalische Empfinden als Angelpunkt seines wissenschaftlichen Wirkens, — wie er selbst sagt, diese Auffassung sei „geradezu aus der rein persönlichen Ueberzeugung entstanden, daß n u r auf Grund d i e s e r Deutung das Gewissen des lebendig empfindenden praktischen Musikers beruhigt werden kann.“ (Werke: „Deutsche Haus- und Kirchenmusik im 16. Jahrhundert, Grundzüge einer neuen geschichtlichen Auffassung“, Langensalza 1912; „Einstimmige Chor- und Sololieder des 16. Jahrhunderts.“ Breitkopf & Härtel 1912/13; „Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance“, 2. Band der von Schering herausgegebenen „Studien zur Musikgeschichte“, C. F. Kahnt Nachf. 1914.) Die Diskussion über dieses letzte im Kriegsjahr erschienene Werk steht noch aus, doch wird sie in künftigen ruhigeren Zeiten hoffentlich zur Klärung der hier behandelten Fragen beitragen. Neben diesen umfassenden Schriften historischen Charakters hat Schering auch auf ästhetischem Gebiet einzelne erwähnenswerte Beiträge geliefert. So behandelte er in seiner Antrittsvorlesung die „Musikästhetik der deutschen Aufklärung“, befaßte sich insonderheit auch mit der Kantschen Aesthetik („Zur Musikästhetik Kants“, Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 1911) und gab in einem Vortrag auf dem Kongreß für Aesthetik 1913 in Berlin „Gedanken zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik“. — Auch die unter dem Titel „Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören“ in einem Bändchen der Sammlung „Wissenschaft und Bildung“ (Leipzig, Quelle & Meyer) erschienenen Aufsätze gehören in wesentlichen Teilen dem Gebiete der Musikästhetik an. Hier greift Schering auch unmittelbar in Fragen der praktischen Musik ein, belehrend und anregend in der Absicht „ein größeres Publikum in das Wesen der musikalischen Sprache und des musikalischen Genusses einzuführen“. In dem theoretischen Teil ist der Einfluß Riemannscher Lehre unverkennbar, während in rein ästhetischen Betrachtungen Volkelt manche Anregung gegeben hat. Den drei Kapiteln „Die Elementarformen und ihre Beseelung“, „Die zusammengesetzten Formen“, „Die Musik als Ganzes“ schließen sich Analysen einzelner klassischer und romantischer Kammermusikwerke an, die von feinem musikalischen Fühlen Zeugnis ablegen.



Arnold Schering.
Phot. Fritz Reinhard, Inh. Atelier Perscheid, Leipzig.

Auf einzelne verstreut erschienene Aufsätze Scherings einzugehen, würde zu weit führen. Aber nicht unerwähnt bleiben darf, daß seit 1904 unter seiner Redaktion das *Bach-Jahrbuch* erscheint, das auch manchen Beitrag aus seiner Feder enthält, wie er sich überhaupt die Pflege und Verbreitung Bachscher Kunst zu einer Hauptaufgabe gemacht hat. Neben den Programmanalysen in den Bach-Festbüchern lassen verschiedene Einzel-Forschungen Scherings über Bach in den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft, deren Auflösung infolge des Völkerkrieges aus wissenschaftlich-künstlerischen wie rein menschlichen Gründen nicht genug bedauert werden kann, die Unerschöpflichkeit des Lebenswerkes dieses Gewaltigen wieder aufs neue empfinden.

Unter den Veröffentlichungen Scherings sind eine Anzahl Neuausgaben zu verzeichnen. Zunächst der 1906 bei Kahnt Nachf. herausgegebene Neudruck von J. J. Quantz' „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“ mit erläuternden Anmerkungen. Dieses 1752 zuerst erschienene Werk ist von weit umfassenderer Bedeutung als der Titel verrät. Das kluge Buch eines vielseitig gebildeten Musikers, ein unumgängliches Handbuch der Musikpraxis des 18. Jahrhunderts, dessen Studium mancher stillosen Wiedergabe der Werke Bachs, Händels und ihrer Zeitgenossen vorbeugen würde. Die Einleitung und das XVIII. (letzte) Hauptstück: „Wie ein Musikus und eine Musik zu beurtheilen sey“ sind von allgemeinstem musikalischen Interesse und zeigen u. a. so recht, wie gewisse Grundregeln des Geschmackes nie veralten und — zu allen Zeiten gerne verletzt werden.

Unter den Neudrucken alter Kompositionen nimmt die Weihnachtshistorie von *H. Schütz* (Breitkopf & Härtel) die bedeutungsvollste Stelle ein. Das bisher verschollene Werk wurde von Schering 1908 in Upsala fast vollständig aufgefunden — ein Ereignis, das er selbst zu den schönsten Augenblicken seiner wissenschaftlichen Tätigkeit rechnet. Zahlreiche Aufführungen der Historie, die inzwischen stattgefunden, lohnten mit lebendigem Dank die wissenschaftliche Tat . . . Außerdem gab Schering noch zwei Bände der „Denkmäler deutscher Tonkunst“ heraus, deren Inhalt („La Conversione di S. Agostino“ Oratorium von J. A. Hasse, Instrumentalkonzerte deutscher Meister) gleichsam praktische Beispiele zu seinen Büchern und Schriften bietet. Die Veröffentlichung eines Bandes mit Kantaten vorbachischer Thomaskantoren steht bevor. Mehr auf allgemeine Verbreitung, praktisches Studium und musikalischen Genuß hin zielen die Neuausgaben alter Musik unter dem Titel „Perlen alter Kammermusik“ (Kahnt Nachf., Leipzig) und „Alte Meister des Violinspiels“ (C. F. Peters, Leipzig).

Neben dieses vielseitige wissenschaftliche Wirken tritt gleichberechtigt eine nicht minder erfolgreiche Tätigkeit als Dozent. All die reichen Forschungen und anregenden Gedanken, die Schering in seinen Schriften gibt, kommen zu noch unmittelbarerer Wirkung bei seinen Vorträgen am Konservatorium und vor allem an der Universität. Eine dankbare Schülerschar weiß von einer frischen, ungekünstelten, menschlich warm empfindenden und jedem falschen Ehrgeiz abholden Persönlichkeit zu zeugen.

Augenblicklich hat der Krieg diese Lehrtätigkeit unterbrochen zum Bedauern der noch nicht unter die Fahnen gerufenen seiner Schüler. Professor Schering steht als Unteroffizier bei der Musik des Ersatzbataillons des 179. Infanterieregimentes im malerisch-trutzigen Leisnig und — bläst Tenorhorn. In der Stille des sächsischen Landstädtchens hat er sich in seiner freien Zeit, angeregt durch die praktische Musikübung als Mitglied eines Militärorchesters, wieder mehr der Komposition zugewandt, in der er sich schon früher mit Liedern und Chorsachen betätigte. Es entstanden u. a. ein „Triumphmarsch in symphonischer Form" und ein symphonisches Gedicht „Totenklage—Heldensang", dem Andenken eines gefallenen Freundes gewidmet.

Dies: das Lebenswerk eines noch nicht Vierzigjährigen! Eine bewundernswerte Arbeitskraft verspricht noch reiche Früchte in einer friedlicheren Zukunft zum Segen der völker verbindenden Wissenschaft und Kunst.

Musikalisches aus E. Th. A. Hoffmanns Tagebüchern.

Von Dr. EUGEN SCHMITZ (Dresden).

Die Zeit, wo es um die literarische Anerkennung E. Th. A. Hoffmanns, des genialen phantastischen Dichters, zu kämpfen galt, ist wohl endgültig vorüber. Aber auch wir Musiker wissen heute zur Genüge, welche Werte für uns und unseren Interessenkreis das Schaffen dieses in seiner Vielseitigkeit echt romantischen Geistes birgt. Jede neue Hoffmann-Publikation darf somit ohne weiteres als auch an unsere Adresse gerichtet gelten. Ganz besonders ergiebig in musikalischer Hinsicht erweist sich nun aber die jüngste Gabe der Hoffmann-Forschung, der von *Hans v. Müller* im Berliner Verlag der Gebrüder Paetel veröffentlichte Neudruck der *Tagebücher Hoffmanns*. Diese künstlerisch wie menschlich gleich bedeutenden Dokumente waren bisher nur in Form sehr unvollständiger Auszüge in Hitzigs Sammlung „Aus Hoffmanns Leben und Nachlaß" (1823) zugänglich. Dem beharrlichen Forscherfleiß Hans v. Müllers, dem wir schon eine Gesamtausgabe der Briefe Hoffmanns verdanken, ist es nun gelungen, das für verschollen gehaltene Material Hitzigs wieder aufzufinden und gesammelt vorzulegen, wobei man die etwas langatmigen und selbstgefälligen Erörterungen über das „Wie" dieses Fundes, die die einleitenden Seiten der Neuausgabe füllen, dem verdienten Gelehrten gerne verzeiht im Hinblicke auf die große Gewissenhaftigkeit und liebevolle Sorgfalt, mit der er gearbeitet hat[1], sowie im Hinblicke auf die außerordentliche quellenmäßige Bedeutung seiner Veröffentlichung überhaupt.

Die Tagebücher Hoffmanns setzten sich nur aus ganz knappen aphoristischen Notizen zusammen, die mit wenigen Schlagworten die Erlebnisse und die Stimmungen des Augenblickes festhalten. Gerade darin ruht aber ihr eigenartiger Wert: im Gegensatz zu den Briefen, bei denen Rücksichten auf die Adressaten, auf persönliche Vorteile usw. gar oft zu Trübungen und Verschleierungen, auch wohl gänzlichen Entstellungen des Tatbestandes führen, offenbart sich hier die nackte, ungeschminkte Wahrheit. Um diese ohne Rücksicht auf unbefugte Leser rückhaltlos, selbst betreffend heikler Punkte, wie Trink- und Liebesaffären oder Geldfragen, niederschreiben zu können, bediente sich Hoffmann gelegentlich kleiner Geheimmittel wie fremder Sprachen und Buchstaben oder Zeichen: eine Maßnahme, die indirekt nur als verstärktes Zeugnis für die Zuverlässigkeit der Tagebücher im allgemeinen angesprochen werden kann. Demnach dürfen auch alle musikalischen Mitteilungen, selbst sofern sie im Widerspruch mit anderen Quellen stehen, als durchaus glaubwürdig angesehen werden. Im einzelnen bereichert sich dadurch unser Wissen von Hoffmann als Musiker aus den verschiedensten Sphären seines Schaffens und Wirkens in bedeutsamer Weise.

[1] Für musikalische Leser besonders wertvoll ist das als Anhang mitgeteilte vollständige Verzeichnis von Hoffmanns Kompositionen, darunter nicht weniger als 37 teils ausgeführten, teils geplanten musikalischen Bühnenwerken.

Das erste Tagebuch Hoffmanns stammt aus dem Winterhalbjahr 1803/04, da er noch als preußischer Richter in der alten polnischen Stadt Plock an der Weichsel wirkte. Mächtig regten sich da bereits künstlerische Triebe in ihm, aber noch ist er sich über das eigentliche Feld seiner Begabung im unklaren. „Ob ich wohl zum Maler oder zum Musiker geboren wurde?" schreibt er unterm 16. Oktober. „Ich muß," fährt er sarkastisch fort, „die Frage dem Präsidenten B. vorlegen oder mich bei dem Großkanzler danach erkundigen, die werden's wissen." Und schon am 4. Oktober hatte er nach einer Bemerkung über den Violinisten Locatelli eingetragen: „Werde ich denn noch jemals eine echte musikalische Laufbahn beginnen? — Wenn ich so von all den alten und neuen Komponisten höre, fällt mir denn doch das ‚Anch'io son pittore' ein." In der Tat spielte damals die Musik nicht nur nach der Seite des Genießens und Ausübens, sondern auch im schöpferischen Sinne bereits eine große Rolle in Hoffmanns Leben. Haydn als Instrumentalmeister, Händel und Mozart als Vokalmeister sind ihm die leuchtenden Vorbilder. Die verschiedensten Pläne werden im Tagebuch angedeutet: eine Dichtung in Beckers „Erholungen" soll die Grundlage eines Oratoriums abgeben, daneben „quält" er sich mit Gedanken zu einem Klaviertrio[1]. Eine Klavierfantasie „ex B" (so ist wohl statt e. c. B in Müllers Anmerkung, S. 325, zu lesen) sendet er an Nägeli zur Veröffentlichung, erfährt aber eine Zurückweisung, die ihn jedoch keineswegs entmutigt: „Herr Nägeli hat mir gesagt, woran ich bin. — Sonderbar genug, daß ich an demselben Tage, an welchem ich von der Miserabilität meiner Kompositionen überzeugt war, den Mut hatte, ein Andante zu setzen." So lautet der Tagebucheintrag vom 17. November 1803. Auch sonst ist viel von Kompositionen die Rede; es werden sogar einige Themen mitgeteilt, die allerdings ziemlich unbedeutend anmuten. Seltsamerweise ist von zwei musikdramatischen Versuchen („Der Renegat", „Faustina"), die nachweislich in die Plocker Zeit fallen, keine Rede; wohl aber lassen sich einige Daten der Entstehung der großen d moll-Messe, der nächst dem „Miserere" bedeutendsten Kirchenkomposition Hoffmanns, verfolgen: am 3. Oktober (1803) wird einem Freunde daraus vorgespielt, der sich vor allem an dem „Benedictus" entzückt, am 7. Januar 1804 wird besonders fruchtbringende Arbeit an dem Werk unter Mitteilung eines charakteristischen Motivs gebucht. — Ein Vierteljahr später, am 10. März 1804, schließt Hoffmann dieses sein erstes Tagebuch, um erst fünf Jahre später mit ähnlichen Aufzeichnungen weiterzufahren. Große Umwälzungen hatten sich inzwischen in seinem Leben vollzogen. Durch den Zusammenbruch des preußischen Staatswesens war Hoffmann seiner Stellung als Beamter beraubt worden, und mußte nun die Musik, die bisher nur die Freundin seiner Mußestunden gewesen war, unerwartet als Brotgeberin erküren: an Stelle des Richters trat der Musikdirektor Hoffmann, der als solcher vom Herbst 1808 bis zum Frühling 1813 in *Bamberg* seinen ersten bescheidenen Wirkungskreis als Dirigent und Musiklehrer fand. Diese Bamberger Zeit umfaßt die nächste Fortsetzung der Hoffmannschen Tagebücher, beginnend vom 1. Januar 1809, mit einer Pause im Jahre 1810 und auch späteren Unterbrechungen bis zum Tage der Abreise, dem 21. April 1813.

In Bamberg hat Hoffmann nicht nur als ausübender Musiker eine emsige Tätigkeit entfaltet und nicht nur als Komponist eifrig weiter geschaffen, sondern er ist hier vor allem auch zum *Musikschriftsteller* geworden und damit der für die Zukunft bedeutsamsten Seite seines musikalischen Wirkens näher gekommen, die ihn allerdings nach und nach fast ausschließlich aufs Gebiet der Dichtkunst führte. Diese ganze Entwickelung wird in enger Verflechtung mit den sie begründenden persönlichen, menschlichen Erlebnissen durch die Tagebuchnotizen lebendig. Was zunächst wieder den Komponisten Hoffmann betrifft, so erhalten wir Kunde von einigen bisher unbekannten Arbeiten für das Bamberger Theater, darunter einer Musik zu Stegmayers Quodlibet „Rochus Pumpernickel", zur Castellischen Parodie „Roderich und Kunigunde" und zur „Braut von Messina" (8. März 1813 komponiert, vier Tage darauf aufgeführt). Ferner können wir die Entstehung einer Reihe weiterer musikalischer Hauptwerke verfolgen, so die des „Miserere", das in der Zeit vom 10. Januar bis 1. März 1809 in ständiger eifriger Arbeit fertiggestellt wurde, des E dur-Trios vom 1. bis 25. August[2], des Sodenschen Melodrams „Diana" vom Juni bis September des gleichen

[1] Nicht zu verwechseln mit dem erst der Bamberger Zeit angehörenden E dur-Trio. Siehe unten!

[2] „Ein Trio aus dem E dur soll angefangen werden", lautet der Eintrag vom 1., und „Das Trio angefangen" der vom 2. August. Damit ist die Vermutung, diese Komposition gehe in ihren Anfängen bereits auf die Plocker Zeit zurück, hinfällig gemacht.

Jahres, der großen romantischen Oper „Aurora", die im Archiv des Würzburger Stadttheaters des sie erschließenden Forschers harrt, von Januar 1811 bis zum Frühjahr 1812, und endlich der „Undine", deren Text Hoffmann am 14. November 1812 von Fouqué erhielt, deren Komposition aber ein volles Vierteljahr später, am 14. Februar 1813 „endlich angefangen", dann aber sogleich wieder unterbrochen und erst nach der Uebersiedelung nach Dresden, im Juli 1813, weitergeführt wurde. Der Grund hierfür liegt in einer Besprechung, die Hoffmann mit seinem Freunde, dem Bamberger Verleger Kunz, am Abend des 15. Februar 1813, hatte: „Abends bei Kunz . . ., er will durchaus Manuskripte drucken", lautet der betreffende Eintrag im Tagebuch, d. h. Kunz veranlaßte Hoffmann aus Verlegergründen in seiner Unterredung zu literarischer Arbeit, und so nahm Hoffmann an Stelle der Komposition der „Undine" die phantastische Novelle „Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza" in Angriff. Bereits 1808 hatte Hoffmann mit dem „Ritter Gluck", dessen Absendung an Rochlitz das Tagebuch unterm 11. Januar 1809 vermerkt, die erste musikalische Meisternovelle geschaffen, auch seit dem Frühjahr 1809 sich mit Glück in musikalischen Rezensionen für die „Allgemeine Musikzeitung" versucht und im September 1812 für einen geplanten Theateralmanach die geniale Don-Juan-Fantasie geschrieben. Der „Berganza" ist nun aber seine erste literarische Arbeit, bei der, trotz musikalischer Episoden, doch das rein dichterische Element als solches überwiegt: Hans v. Müller hat darum recht, wenn er in seinen Anmerkungen zum Tagebuch von diesem Werk an Hoffmanns eigentliche Laufbahn als Dichter datiert und den 15. Februar 1813 als den Wendepunkt bezeichnet, von dem an die Musik in Hoffmanns Schaffen hinter der Dichtkunst zurückzutreten begann. Allerdings nur allmählich, denn auch Hoffmanns Dichten blieb bis zu einem gewissen Grade wenigstens vorläufig immer noch musikalischen Anregungen verpflichtet, und als Ausübender stand unser Künstler ja auch noch Jahr und Tag in Diensten der Musik. In Bamberg fiel der Schwerpunkt dieser ausübenden Tätigkeit aufs Unterrichten, und auch in dieser Hinsicht sind die Mitteilungen des Tagebuches von Bedeutung; eröffnen sie doch einen recht lebendigen Einblick in die Verhältnisse, aus denen heraus die beißende Satire mancher Hoffmannscher Schriften — namentlich der Kreisleriana — erst voll zu verstehen ist. Eng verflochten mit diesem Wirken ist Hoffmanns mächtigstes seelisches Erlebnis, die hoffnungslose Liebe zu seiner Schülerin Julie Marc, der er später im „Kater Murr" das schönste poetische Denkmal setzte. In allen Phasen ihres Werdens und Wachsens lassen die Tagebuchnotizen diese gerade für den Musiker Hoffmann, der in dem stimmbegabten Mädchen sein höchstes künstlerisches Ideal erblickte, bedeutsame Leidenschaft verfolgen, wobei die Ironie, mit der sich Hoffmann-Kreisler über sein Geschick hinwegzusetzen suchte, gelegentlich direkt grausige Formen annimmt: fügt doch der bekanntlich auch mit dem Stift des Malers vertraute Künstler nicht nur häufig einen Becher, sondern zweimal auch eine — Pistole als beredtes Symbol der Sehnsucht nach Vergessen seiner Notizen als Randzeichnung bei. Diesem tiefstgreifenden Herzensroman gegenüber treten alle anderen persönlichen Begegnungen, von denen das Tagebuch erzählt, zurück; von einigem musikalischem Interesse ist es aber immerhin, daß Hoffmann am 3. März 1811 in der „Rose", seiner Bamberger Stammkneipe, die „Bekanntschaft des Komponisten *(Carl) Maria von Weber*" machte, zu dem er dann bekanntlich später in Berlin in nahe Beziehungen treten sollte. Desgleichen lernte Hoffmann am 13. April 1812 auf einem Spaziergange nach Buch den jungen *Meyerbeer* kennen, der damals als Klavierspieler bereits eine erfolgreiche musikalische Laufbahn hinter sich hatte.



E. Th. Amadeus Hoffmann (Selbstbildnis).
Nach einem Kupferstiche von L. Buchhorn.

Am 27. Februar 1813 erhielt Hoffmann ganz unerwartet einen Brief aus *Leipzig*, in dem ihm die Musikdirektorstelle bei *Joseph Secondas* Operntruppe angeboten wurde; bereits am 27. März war die Sache perfekt, und am 21. April reiste Hoffmann von Bamberg nach Dresden, seinem neuen Wirkungskreis, ab. Die nächsten Monate seines Lebens sollten sich äußerlich ganz besonders bewegt gestalten. Denn in dem von Napoleon okkupierten Sachsen erwarteten ihn nun alle Schrecken des Krieges, der damals mit der Völkerschlacht bei Leipzig in sein entscheidendes Stadium getreten war. Natürlich werden die kriegerischen Eindrücke nun auch tonangebend für die einschlägigen Tagebuchnotizen, die in diesem Sinne den heutigen Leser ganz besonders aktuell anmuten. Kulturgeschichtlich interessant ist es vor allem, aus ihnen zu entnehmen, wie auch unter solch abenteuerlichen Verhältnissen der damalige Kunstbetrieb unentwegt weiter ging. Unmittelbar neben den Kriegsschilderungen stehen im Tagebuch Bemerkungen über Hoffmanns Theaterdienst, über Proben und Aufführungen und über sein eigenes künstlerisches Schaffen, das teilweise, wie z. B. der damals entstandene berühmte Dialog „Der Dichter und der Komponist" freilich seine Herkunft aus solch stürmischer Zeit deutlich an der Stirne trägt, teilweise aber auch ganz abseits liegt: beendete unser Künstler doch just damals die Komposition des ersten Aktes seiner „Undine", und zwar am 3. September 1813, wenige Tage nach der an Ort und Stelle in all ihren Schrecknissen miterlebten Schlacht bei Dresden. Zwischen dieser Stadt und Leipzig teilte sich Hoffmanns Aufenthalt während seiner Anstellung bei Seconda, und dadurch gewinnen seine mitgeteilten Erlebnisse an charakteristischer Mannigfaltigkeit, wie auch der Kreis interessanter Persönlichkeiten, mit denen Hoffmann in Berührung kam, sich damit erweiterte. Von den einschlägigen Anekdoten des Tagebuchs verdient hier Hoffmanns Begegnung mit dem Vater Richard Wagners am 17. Mai 1813 — also wenige Tage vor Richards Geburt — hervorgehoben zu werden, die das Tagebuch folgendermaßen vermerkt: „Abends in der ‚grünen Linde', Aktuarius Wagner, ein exotischer Mensch, der Opitz, Iffland pp. kopiert, und zwar mit Geist — er scheint auch der besseren Schule anzuhängen." Auch mit Richards Onkel Adolf Wagner stand Hoffmann dem Tagebuch zufolge in regem Verkehr. Im übrigen fällt kunstgeschichtlich der Schwerpunkt auf die Aufschlüsse, die das Tagebuch über *Hoffmanns Dirigententätigkeit* und sein Verhältnis zu Seconda gibt. Dieses letztere war ja bisher keineswegs ganz geklärt; namentlich über die Art, wie Hoffmann mit seinem Direktor auseinanderkam, waren die Lesarten verschieden. Nunmehr wissen wir durch das Tagebuch ganz zuverlässig, daß die Lösung des Verhältnisses für Hoffmann eine durchaus unfreiwillige war. Am 26. Februar 1814 findet sich nämlich die Notiz: „Heute hat mir Seconda die Stelle aufgekündigt — consterniert — ich mußte abends in die Probe von ‚Camilla' mit unbeschreiblichen Gefühlen. Meine ganze Carriere ändert sich abermals!! Den Mut ganz sinken lassen —" Am nächsten Tag dirigierte Hoffmann „nach einer bösen Nacht" eine Probe von „Hieronymus Knicker", tags darauf dann die Aufführung der „Camilla" und nach einem Ruhetage am 2. März nochmal eine Probe. Das dürfte die letzte Tätigkeit unseres Künstlers für Seconda gewesen sein, denn am gleichen Tage noch legte sich Hoffmann krank zu Bette und war für die nächste Zeit durch Gesundheitsrücksichten dem Theaterdienst entzogen. Auch lassen Tagebucheintragungen vom 10. und 14. März ersehen, daß Hoffmann sich zwar mit Gedanken über seine Zukunft quälte, aber doch froh war, „daß dies infame Verhältnis (mit Seconda) aufhört". Jedenfalls ist im Tagebuch von Proben, Dirigieren usw. von da an nicht mehr die Rede. Ueberdies siedelte Seconda bald darauf nach Dresden über, während Hoffmann in Leipzig blieb. Es erhebt sich nu

die Frage, wo die tieferen Gründe für die Entzweiung Hoffmanns mit seinem künstlerischen Chef zu suchen sind. Daß im übrigen diese Entzweiung nicht von gestern auf heute kam, sondern schon eine längere Vorgeschichte hatte, läßt ebenfalls das Tagebuch ersehen: zwar wurde Hoffmann bei seinem Eintreffen in Leipzig am 23. Mai (1813) von Seconda „sehr artig empfangen", aber bereits am 27. Juni findet sich die Notiz: „unangenehmer Auftritt mit Seconda, der mir Schuld gab, daß es nicht besser ginge — er ist ein grober Esel"; und am 28.: „anhaltende Grobheit des Seconda — man muß die Sache leicht nehmen"; ferner am 10. September: „Probe vom ‚Augenarzt' — Mißratene Darstellung desselben — Aerger mit Seconda"; ferner am 21. November: „Mißlungene Darstellung der ‚Faniska' — ärgerlicher Auftritt deshalb" usw. Offenherzige Geständnisse über verunglückte Aufführungen bringt das Tagebuch überhaupt häufig, und wenn Hoffmann dabei ganz ausnahmsweise bemerkt, daß er am Mißlingen nicht schuld sei, so ist das doch nur ein indirektes Zugeständnis, daß in vielen anderen Fällen das Gegenteil zutraf, und somit dürfen wir auf Grund eben des neuen Tagebuchs es nun als feststehend annehmen, daß Hoffmann sich als Operndirigent bei Seconda so wenig als früher in Bamberg bewährte, und daß es deshalb zur Lösung des Verhältnisses kam. Dem gewichtigen Tatsachenmaterial, das für diese Auffassung spricht, vermag eine gelegentliche Bemerkung Hoffmanns, daß er sich „immer mehr in sein neues Amt schicke" (13. Juni) ebensowenig Eintrag zu tun, als zeitgenössische Zeugnisse, die Hoffmanns Geschicklichkeit im Dirigieren bekunden: denn ständiger Opernleiter zu sein, dazu gehört wesentlich mehr als rein musikalisches Dirigiertalent. Außerdem, und das ist vielleicht das Ausschlaggebende, war Hoffmann damals bereits zu stark von literarischen Interessen befangen, um seinem musikalischen Beruf seine volle Kraft dienstbar machen zu können. Das Aufkeimen seiner dichterischen Begabung als „Konkurrenz" der musikalischen war ja bereits in der Bamberger Zeit zu beobachten; jetzt, in Dresden und Leipzig, macht es sich noch fühlbarer. Zwar hat Hoffmann hier neben kleineren musikalischen Arbeiten, Rezensionen usw. nach und nach die ganze Komposition der „Undine" fertiggestellt, aber daneben sehen wir ihn zeitweise auch ganz in außermusikalischen dichterischen Arbeiten wie dem „Magnetiseur", dem „Goldenen Topf" (während der Haupttheaterzeit, vom 26. November 1813 bis 15. Februar des nächsten Jahres, geschrieben) aufgehen, und am 5. März, wenige Tage nach der Kündigung Secondas, werden die „Elixiere des Teufels" begonnen und in ihrem ersten Teile rasch fertiggestellt. Diese erfolggekrönte literarische Tätigkeit hat wohl auch wesentlich mit dazu beigetragen, daß Hoffmann über das Scheitern seiner musikalischen Laufbahn verhältnismäßig bald sich tröstete und die sich ihm bietende Gelegenheit zur Rückkehr in den Staatsdienst unbedenklich ergriff, in der Hoffnung, sein Schaffen auch unter diesen Verhältnissen fortsetzen zu können. Daß er dann in Berlin sich noch einmal vorübergehend mit dem Gedanken schmeichelte, er könne dort Hofkapellmeister werden, entsprang wohl nur einer vorübergehenden phantastischen Stimmung und der enttäuschenden Ernüchterung, die sich an die Wiederaufnahme der juristischen Arbeiten knüpfte. Die Einblicke, die das Tagebuch in Hoffmanns Dirigententätigkeit erschließt, sind im übrigen nicht nur für solche allgemeine biographische Erwägungen und Schlüsse von Wert, sondern können auch für die Analyse von Hoffmanns Schaffen selbst Bedeutung gewinnen. Eine bis jetzt noch ausstehende erschöpfende Spezialarbeit über Hoffmann als Musiker wird z. B. die von ihm dirigierten, im Tagebuch verzeichneten Opern, die so ziemlich das ganze deutsch-französische und italienische Moderepertoire von damals umfassen, genau auf eventuelle Einflüsse besonders hinsichtlich der Musik der „Undine" nachprüfen müssen; aber auch literarische Verbindungsfäden zwischen diesen Opern und Hoffmanns Schaffen dürften der Entdeckung harren: daß z. B. die Gestalt des Alban im „Magnetiseur" manche Züge des Sarastro trägt, dürfte weder Zufall noch der einzige Fall solcher künstlerischer Wechselwirkung sein.

Im Sommer und Herbst 1814 vollzog sich die letzte entscheidende Wendung in Hoffmanns Leben, seine Rückkehr zum Staatsdienst. „Zwei denkwürdige Tage!" schreibt er unterm 6. und 7. Juli des Jahres; „am 6. erschien ganz unerwartet Hippel in Leipzig — ganz der Alte! — sagte mir die Anstellung in Berlin augenblicklich zu — schenkte mir eine goldene Repetieruhr etc. etc." In der Tat mußte Hoffmann damals der Jugendfreund Hippel, der ihm im Augenblicke, da es mit dem Musikerberuf endgültig aus zu sein schien, die Tore eines sicheren bürgerlichen Unterkommens erschloß, wie ein Rettungsengel erscheinen. Die Sache fügte sich verhältnismäßig schnell; am 19. August vermerkt Hoffmann den Empfang eines Briefes von Hippel, der seine Hoffnungen bestärkte (14 Tage vorher war, nebenbei bemerkt, die Komposition der „Undine" zu Ende geführt worden), am 2. September folgte ein Schreiben des Großkanzlers in der gleichen Angelegenheit, und drei Wochen darauf, am 24. September, konnte Hoffmann bereits die Reise nach Berlin antreten. Nur kurz und lückenhaft hat er dort das Tagebuch noch bis 3. März 1815 fortgeführt; die musikalische Ergiebigkeit dieser Notizen ist begreiflicherweise gering: einige verhältnismäßig belanglose Bemerkungen über den Verkehr mit Fouqué und Generalintendant Graf Brühl, betreffend die Vorbereitung der Aufführung der „Undine", finden sich im Februar 1815, desgleichen einige Beiträge zu der Entstehungsgeschichte musikalischer Schriften („Die Fermate", „Kreislers Rede"). Die eigentliche Künstlerzeit Hoffmanns aber war trotz seiner regen Beteiligung am Musikleben der preußischen Hauptstadt und trotz fleißigen literarischen Schaffens endgültig vorüber und erlebte nur in der fragmentarischen Kreisler-Biographie des „Kater Murr" noch eine letzte wehmütige poetische Verklärung.

Von alten und neuen Beethoven-Briefen.

Von Dr. MAX UNGER (Leipzig).

Unlängst erhielt ich Kenntnis von einigen Briefchen Beethovens, die sich in der Urschrift in österreichischem Besitz befinden. Die zwei wichtigsten davon habe ich indessen im Berliner Tageblatt (Morgenausgabe vom 4. September 1915, No. 451) mitgeteilt, werde aber darauf hier noch zurückkommen. Fast ebenso wichtig wie jene Schriftstücke erscheint mir die gleichzeitige Entdeckung zweier Bände Abschriften Beethovenscher Briefe an der gleichen Stelle. Sie stammen von der Hand des bekanntesten aller früheren Musikerhandschriftensammler Aloys Fuchs in Wien (1799—1853) und führen den Titel: „Getreue Abschriften eigenhändiger Briefe von Ludwig v. Beethoven, größtenteils vom Autograph kopiert. — Gesammelt von Alois Fuchs in Wien in den Jahren 1830—1840 [1. Bändchen] und 1840—1848 [2. Bändchen]." Es sind schätzungsweise etwa dreiviertelhundert abgeschriebene Briefe; obgleich schon alle, wie ich feststellen ließ, veröffentlicht sind, können die Abschriften dennoch der Forschung noch gute Dienste leisten; da eine ganze Anzahl der Urschriften gegenwärtig verschollen zu sein scheint, können nämlich die neu gefundenen Abschriften, die zwar nicht mit der gegenwärtig bis ins einzelne gepflogenen Genauigkeit hergestellt, aber anscheinend gut entziffert sind, besonders beim Vergleich früher Beethoven-Briefveröffentlichungen und deren Neudruck gute Dienste leisten. Da ich diese vergleichende Arbeit in ruhigeren Zeiten zu unternehmen gedenke, mag die Sammlung, wo sich jetzt diese Abschriften befinden, bis auf weiteres ungenannt bleiben. Doch kann ich schon heute die inhaltlich wesentlich verbesserte Abschrift eines Beethovenschen Briefentwurfes bieten, die ich mir nach dem Fuchsschen Abbild mitteilen ließ. Dieser Entwurf war für den Neffen Karl aufgesetzt; der sollte ihn abschreiben und nach Leipzig an C. F. Peters weiterschicken.

Hier stehe das Schreiben gleich:

Ich habe Ihnen geschrieben, [daß] 1 Quartett [ausgestrichen: und zwar ein großes] für Sie bereit liegt; sobald Sie daher schreiben, daß Sie dieses für 360 fl. C. [Conventions-] M. [Münze] oder 80 # [Dukaten] annehmen, so wird Ihnen dies sogleich gesendet. Meine Werke werden mir jetzt höher als je honoriert; übrigens haben Sie selbst die Schuld an diesem ganzen Ereigniß. Ihre Briefe zeigen an, was Sie seither[1] verlangt, (und was ich sendete war das was es seyn soll) (die häufigen Nachstiche zeigen die Wahrheit davon); übrigens wird Sie das Quartett belehren, daß ich mich nicht an Ihnen räche, sondern daß ich Ihnen gebe, was ich besser meinem besten Freunde nicht geben könnte. — Ich bitte Sie sich zu eilen, daß ich mit nächster Post die Antwort erhalte, denn sonst kann ich nicht anders als Ihnen die 360 fl. C. M. zurücksenden, ohnehin[2] komme ich in Verlegenheit, indem Jemand sowohl dieses als ein anderes auch (nun) von mir vollendetes Quartett[3] haben will, aber nur nicht gern . . .[4] ein Einzelnes haben will überall gibts dergl. Anstände! Es geschieht wirklich aus Rücksicht auf Ihr langes Warten, woran Sie

[1] Bei Nohl „früher", was auch richtig sein kann.

[2] Hier hat die Fuchssche Abschrift „ohne Sie" — die Nohlsche ist in diesem Falle zweifellos richtig.

[3] „Quartett" fehlt bei Nohl.

[4] Eine halbe Zeile frei gelassen, vielleicht in der Urschrift nicht zu entziffern.

aber [1] selbst Schuld, daß ich in diesem Augenblicke dieses Quartett von dem nachfolgenden auch schon vollendeten trenne, (glaubst du, daß man hier das letzte antragen soll? freilich fein sehr fein je vous laisse [2] comme Marchand coquin.) — Uebrigens haben Sie ja kein Mißtrauen, daß ich Ihnen etwas schicke, um mich zu rächen [3]; nein ich versichere Sie auf meine Kunst-Ehre, daß Sie mich zum schändlichsten Menschen herabsetzen sollen, wenn Sie nicht finden, daß es nicht ein meiner würdiges Kunstwerk ist. —

Von Kleinigkeiten abgesehen, handelt es sich in dieser Abschrift, wie der Vergleich mit Nohls Abdruck zeigt, hauptsächlich um einen kurzen Zusatz in der Mitte des Briefes und um die Verbesserung der französischen Stelle; zu bemerken wäre noch, daß Nohl gegen Ende statt „rächen" das zweifellos falsche „nähern" gelesen hat. Wahrscheinlich gehört dieser Brief nicht, wie Nohl und Kalischer vermuten, ins Jahr 1824, sondern nicht lange vor Abbruch der Beziehungen zu C. F. Peters, und zwar dürfte er am 29. August 1825 (auch nicht 1824) geschrieben sein, wo Beethoven unter anderem an seinen Neffen schrieb: „. . . Wir geben das jetzige Quartett dem Artaria und das letzte Peters. — Seht, hab' ich nicht auch was gelernt? Nun ich sehe, ich machte schon voraus, Dir zulieb, den Kaufmann — damit Du den Weg gebahnt findest . . ." Der eigentliche Brief ist aber anscheinend niemals geschrieben und abgeschickt worden. Zum Verständnis des Inhaltes genügen folgende kurze Mitteilungen: Im Frühjahr 1822 hatte C. F. Peters in Leipzig versucht, mit Beethoven geschäftliche Beziehungen anzuknüpfen. Dieser machte ihm daraufhin verschiedene Angebote. Aber mit dem Absenden von Werken hatte es, obgleich Peters ihm schon im August 1822 die Summe von 360 fl. im voraus bezahlt hatte, gute Weile. Erst im März 1823 gingen eine Anzahl Werke nach Leipzig ab. Diese stimmten aber nicht mit der Form und Besetzung, die Peters mit dem Meister vereinbart hatte, überein; daher gingen sie nach Wien zurück. Beethoven wollte ihn dann wiederholt durch andere Werke entschädigen; darauf bezieht sich der obige Briefentwurf. Die Sache zog sich so lange hin, bis Beethoven Ende des Jahres 1825 seine Schuld durch Wiedererstattung der 360 fl. tilgte.

* * *

Der Aufforderung der Schriftleitung der N. M.-Z., die beiden von mir im Berl. Tagebl. mitgeteilten neuen Beethoven-Briefchen auch ihren Lesern zu unterbreiten, komme ich um so lieber nach, als sich dabei die Gelegenheit einer Nachbildung des ersten von beiden Stücken, des wichtigsten, bietet (s. u.) und zu den Bemerkungen, die zu dem zweiten geboten wurden, noch etwas Wesentliches hinzugefügt werden kann. Das erste ist ein den Meister besonders scharf zeichnendes Schreiben, dessen Inhalt zu entziffern für den Unkundigen Beethovenscher Schrift eine harte Nuß ist. In fast durchgängig mächtigen Buchstaben mit Tinte auf zwei Seiten verteilt und in sichtlicher Aufregung hingeworfen, lautet es (in Rechtschreibung und Zeichensatz der Urschrift):

[1] Oder „allein", wie Nohl hat.
[2] Nohl hat hier „je nach Löffel" (!)
[3] Nohl: „nähern".

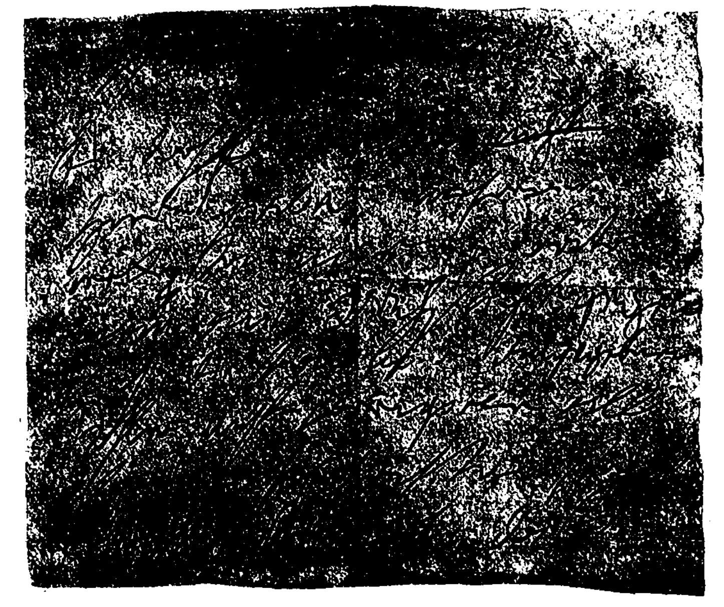
Hochlöbl. censur!
Es droht eine [ausgestrichen: nicht] Herausgabe mehrerer Werke von mir, wovon man aus rachsucht gegen mich, die von mir angegebenen Fehler, nicht corrigiren will, die aufschriften sind so Barbarischer art [arbt?], daß Sie [sie] Vien [1] schande machen würden, ich ersuche daher eine löbl. censur, daß sie selle [selbe] werke
nicht zur ankündig.[ung] gelangen läßt, bis ich mit meiner Unterschrift versichert habe, daß diese werke im gehörigen zustande erscheine[n].

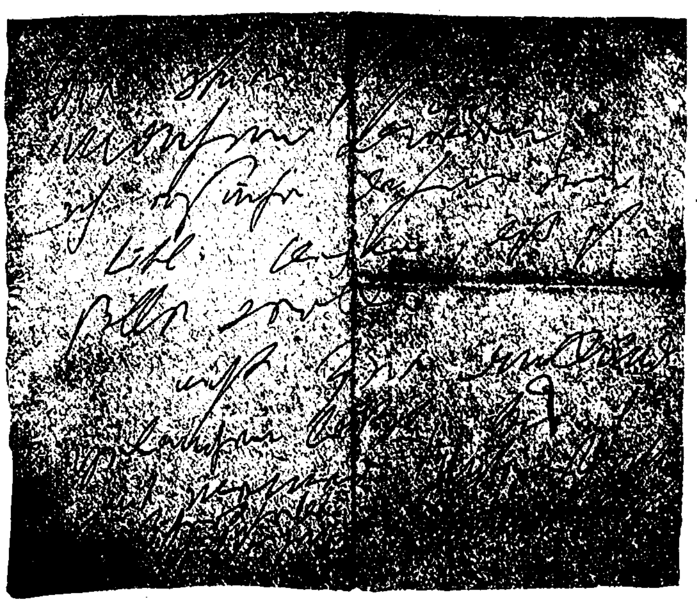
Vom ersten bis zum letzten Zuge echt Beethovensch! Ohne Tag und Jahr der Niederschrift, ohne nähere Angabe, um welche Werke es sich handelte, ja auch ohne Unterschrift sogar einer Behörde gegenüber. Aber das alles war ja für einen Beethoven so überflüssig! Wenn er ein Wort sagte oder schrieb, so war dessen Berechtigung doch ohne weiteres selbstverständlich, ebenso wie er daran gar nicht dachte, daß sich eine Behörde an dem Fehlen der Unterschrift stoßen könne, wenn er die sonstige ganze Mitteilung eigenhändig geschrieben hatte. Beethoven wußte allerdings auch, daß er es in dem Empfänger mit keinem Schulmeister zu tun hatte.

Zum Verständnis des Briefchens muß ein Stück weiter, als es unmittelbar nötig erscheinen möchte, ausgeholt werden. Seit etwa 1814 hatte Beethoven zu dem jungen und rührigen Wiener Musikverlage S. A. Steiner & Co., dessen Hauptinhaber S. A. Steiner und Tobias Haslinger waren, geschäftliche und freundschaftliche Beziehungen angeknüpft. Diese waren jahrelang ungetrübt, bis sie anfangs der zwanziger Jahre in die Brüche gingen. Schuld daran war hauptsächlich, daß Beethoven, um höhere Bezahlung zu erlangen, später seine großen Werke — wie die Missa solemnis an Schotts Söhne — an auswärtige Verleger verkaufte. Trotzdem hatte er von Steiner eine größere Geldschuld auf künftig zu veröffentlichende Werke aufgenommen. Es war sogar nahe daran gewesen, daß Steiner ihn auf Wiedererstattung der 800 fl. verklagte. Beethoven zahlte das Geld am Anfang des Jahres 1823 zurück, indem er eine der sieben Bankaktien veräußerte, die er als Erbe für seinen geliebten Neffen Karl bestimmt hatte. Eine Verstimmung gegen Steiner hing dem Meister jedenfalls noch lange nach. Wenn sich die Beziehungen mit der Zeit auch wieder besserten, so gab es doch hier und da kleine Reibereien wegen Kleinigkeiten und Kleinlichkeiten.

Nun hatten Steiner und Haslinger noch von früher her einige handschriftliche Werke Beethovens liegen (hauptsächlich das Terzett „Tremate empi", das Quartett „Elegischer Gesang" auf den Tod seines Freundes, des Freiherrn Pasqualati und die später mit einem neuen Texte als „Preis der Tonkunst" veröffentlichte, eigentlich für den Wiener Kongreß 1814 geschriebene Kantate „Der glorreiche Augen-

[1] In früheren Fällen habe ich mich nicht entschließen können, „Vien" statt „Wien" drucken zu lassen, da ich der Ansicht war, Beethoven habe mit dem hochgezogenen V doch ein W gemeint. Weitere Ueberlegung führt mich jedoch zu der Vermutung, daß dennoch die erste Schreibweise als beabsichtigt anzusehen sei, da ein französischer Einfluß (Vienne) vorwalten kann.





Handschriften berühmter Musiker: Zwei Seiten eines Beethoven-Briefes.

blick“). Mindestens die beiden ersten von den genannten Werken wollten die Verleger im Jahre 1826 herausgeben, das letzte kam erst nach Beethovens Tode heraus. In den Konversationsheften, deren sich Beethoven wegen seiner im letzten Jahrzehnt seines Lebens fast völligen Taubheit bediente, ist davon ziemlich ausführlich die Rede. Des Meisters junger Freund Karl Holz, der anscheinend gegen Steiner sehr eingenommen war, führt da hauptsächlich das Wort. Es ist daraus (nach Thayer-Riemann, L. v. Beethovens Leben, 5. Band, S. 310 ff.) folgendes zu entnehmen: Steiner gedachte anscheinend von dem genannten Terzett — nur von diesem ist vorderhand die Rede, später erst von mehren, aber nicht namhaft gemachten Werken — einen Klavierauszug mit besonderem Titel herauszugeben; er wollte es aber aus geschäftlichen Gründen wohl nicht bekannt machen, daß das Werk in der Urschrift mit Orchesterbegleitung gesetzt war, und diese Bemerkung fortlassen. Holz wandte sich deshalb im April 1826, natürlich in Beethovens Auftrage, an die Zensurbehörde, an deren Spitze der Regierungsrat Sartorius stand. Mit ihm hatte Beethoven schon früher zu tun gehabt. Allem Anschein nach überbrachte Freund Holz bei der neuen Gelegenheit das obige Schreiben des Tondichters.

Es ist indes, so zornig ist das Schriftstück aufgesetzt, zu vermuten, daß der Verlag noch einige andere uns unbekannte Aufschriften hinzugefügt hatte; denn daß die Notentitel bloß wegen der gewiß irreführenden genannten Angabe als von „barbarischer Art“ bezeichnet werden konnten, ist nicht gut denkbar, selbst wenn man dabei Beethovens so leicht aufbrausende und erhitzbare Wesensart berücksichtigt. Der Hinweis auf Steiners „Rachsucht“ ist natürlich damit zu erklären, daß der Meister in seinem bekannten ewigen Argwohn vermutete, jener wolle sich an ihm rächen, weil er ihm keine neuen Werke in Verlag gab. Jedenfalls bekam Beethoven in dem Streitfalle recht, und das wird ihm große Genugtuung bereitet haben; der Verlag mußte die Titel ändern.

Hinsichtlich des zweiten neuen Briefchens bin ich nicht so glücklich, es genau bestimmen zu können. Es ist gleichfalls ohne Angabe des Tages und Jahres aufgesetzt, ermangelt aber auch jeglichen Hinweises auf den Empfänger. Hier folge es nach einer für mich hergestellten Abschrift:

> Ich grüße Sie! — Ich bitte Sie mir ihre [Ihre] Auslagen zu schicken und mir zu verzeihen wenn ich mich in Allem als ihr Schuldner ansehen muß. —
>
> Ihr Freund
>
> Beethoven.

In erster Linie wird hier der Beethoven-Kenner an drei Namen denken, die als Empfänger in Betracht kommen könnten: Anton Schindler, den späteren Beschreiber von Beethovens Leben, der am meisten in den Jahren 1822/23 um den Tondichter bemüht war, den schon genannten Karl Holz, dessen Verkehr mit Beethoven von 1825 fast bis zu dessen Tode andauerte, und Nanette Streicher, die Frau des Klavierbauers Johann Andreas Streicher (Jugendfreundes Schillers), die dem ungelenken und in allen irdischen Dingen weltfremden Meister in den Jahren 1817/18 nimmermüde hilfreich zur Hand ging. Die letzten beiden, das wissen wir sogar bestimmt, legten für Beethoven auch hier und da Geld aus. Am ehesten darf man aber doch vielleicht auf Holz als Empfänger schließen, und zwar aus folgenden Gründen: In der Sammlung, der dieses Briefchen entnommen ist, war früher auch noch ein anderes enthalten, welches (zuerst gedruckt bei Thayer-Riemann, 5. Band, S. 585) vielleicht auch an Holz gerichtet war; außerdem ist das weiter oben mitgeteilte Schreiben wahrscheinlich von Holz zur Zensur gebracht worden, möglicherweise aber gleich in seinem Besitze geblieben. Ein anderer kleiner Zettel der Sammlung von Beethovens eigener Hand, könnte sogar auch an Holz gerichtet sein. Es ist infolgedessen nicht unmöglich, daß alle vier Stücke aus ein und derselben Quelle stammen und auf Holz unmittelbar zurückgehen. Auch ist nicht ganz außer acht zu lassen, daß die Beethoven-Briefe Holzens viel mehr als die der andern beiden genannten Beethoven-Freunde in die Welt verstreut worden sind, und daß davon am ehesten einer oder der andere noch auftaucht.

Indes sind wir uns nur des einen so gut wie sicher, daß unser Briefchen nicht vor dem Jahre 1815 geschrieben ist, da sich der Meister seit etwa 1816, wie oben, fast durchgängig mit lateinischen Buchstaben, früher aber mit deutschen unterzeichnete.

Wir „Beethoven-Philologen“ sind nun aber einmal solche „Kleinigkeitskrämer“, daß wir uns den Abdruck auch des kleinsten Zettelchens von Beethovens Hand nicht versagen können. Daher stehe zum Schluß hier ein noch ungedrucktes, ganz kurzes Schreiben, das mir aus der gleichen Sammlung vermittelst Bause geboten wurde. Es ist wieder sehr flüchtig hingeworfen, zeigt den Meister wieder von irdischster Seite und lautet (in der Urschrift mit Tinte, ohne Tag, Jahr und Anschrift):

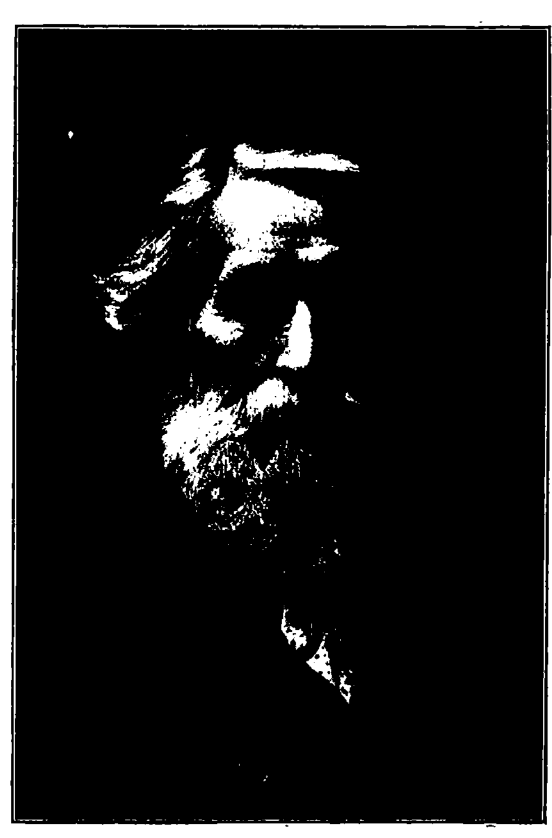
> „Kann man sich heute nicht barberen [so!] lassen?
>
> Btvn“

Für die richtige Entzifferung der fast unleserlichen Unterschrift kann ich nicht bürgen. Vor allem ist der Anfangsbuchstabe ganz undeutlich geschrieben. Auch dieser Zettel ist sicher an einen aus Beethovens engstem Kreise gerichtet. Außer Holz und Schindler als am ehesten mögliche Empfänger könnte man sich noch Beethovens Neffen Karl denken. Dem ganzen Wesen der flüchtigen Schriftzüge nach zu urteilen, stammt das Schreiben aus den spätesten Lebensjahren des Meisters; auch darf nicht übersehen werden, daß sich höchstens der sorgfältige Nikolaus v. Zmeskall auch die kürzeren, früher an ihn gerichteten Briefe aufbewahrt hat und andere erst in Beethovens mittleren und späteren Jahren solche Stücke, wenigstens mitunter, sorgfältiger zu behandeln pflegten. Von der Ansicht, daß der Zettel wohl vom alten Beethoven geschrieben ist, möchte ich mich in diesem Falle selbst nicht durch den Umstand abbringen lassen, daß er mit deutschen Buchstaben unterzeichnet zu sein scheint.

Zur Erinnerung an Karl Klindworth.

In *Karl Klindworth* haben wir einen der trefflichsten deutschen Künstler der Gegenwart verloren. Von der Sonne Wagners und Liszts empfing sein langer Lebenspfad das wärmende und befruchtende Licht; als beider Meister Prophet zu wirken war die Aufgabe, in der Klindworth seine Pflicht und sein Glück fand. Nicht als ob er einseitig im Dienste dieser Großen aufgegangen wäre, aber ihre Lebensarbeit gab ihm die Angelpunkte für die eigene künstlerische Betätigung, zu Wagner und Liszt kehrte er immer wieder zurück. Vor Einseitigkeit der künstlerischen Anschauung bewahrte ihn seine gründliche fachliche und allgemeine Ausbildung, die ihn befähigte, den Kern der Bewegung, welche wir mit dem Ausdrucke der neudeutschen Kunst bezeichnen, ganz in sich aufzunehmen, die Schranken der eigenen Begabung zu erkennen und sich dem Ganzen des neuen künstlerischen Ideals zwar als ein dienendes, aber doch kräftig wirkendes Glied anzuschließen.

Karl Klindworth wurde am 25. September 1830 in Hannover geboren. Anfangs der fünfziger Jahre kam er in Liszts Schule nach Weimar, der kurz zuvor die Laufbahn als gefeierter Virtuose aufgegeben hatte und als „außerordentlicher“ Großherzogl. Kapellmeister in der Goethe-Stadt seßhaft geworden war. Klindworth hatte sich damals bereits als praktischer Musiker betätigt. Was ihm aber Liszts Kreis und vor allem der wunderbare Mann selber gaben, das war



Karl Klindworth †.

neben der außerordentlich hohen Kunst des Klavierspiels, die Klindworth auszeichnete, der tiefe künstlerische und menschliche Adel, die Treue zur ernsten hohen Kunst, die Liebe für rastlose künstlerische Tat innerhalb der selbstgesteckten Grenzen. Was sich an tiefen und bedeutsamen Anregungen damals in des jungen Künstlers Brust senkte, das hat ihn nie im Leben verlassen, hat ihn alle Stürme und Zweifel, die auch seinem Leben nicht erspart blieben, siegreich und dauernd überwinden lassen.

1854 siedelte Klindworth nach London über. Hier war durch Moscheles u. a., hauptsächlich aber durch Mendelssohn, empfänglicher Boden für deutsche Kunst geschaffen worden. Freilich nur für die ältere klassizistische, nicht für die gärende und brausende der neudeutschen Feuerköpfe. So schlugen denn Klindworths Hoffnungen, sich in England eine sichere Stellung zu erringen, fehl. Man weiß, wie vernichtend Wagners Urteil über die damaligen Engländer als Musikvolk lautete. Vorurteil, Unverstand und Unfähigkeit, das Neue zu begreifen, lähmten jeden Fortschritt, und der junge Enthusiast Klindworth begegnete je länger je mehr törichtem, boshaftem und höhnendem Urteile. Aber weder die künstlerische Rückständigkeit des englischen Publikums und der zünftigen Kritik noch die unsichere Lebenslage, die in einer damaligen tückischen Krankheit schwer auf ihm lastete, machten Klindworth an sich und seiner Kunst irre, und ein Ereignis trat jetzt ein, das ihm stärksten Halt in den Fährnissen seines damaligen Lebens gab: die Begegnung mit Richard Wagner, der im Jahre 1855 nach London kam und den kranken Klindworth aufsuchte. Liszt hatte ihm den jungen Künstler auf das nachdrücklichste empfohlen. Nicht umsonst, denn Klindworth selbst hat das Zusammentreffen mit Wagner als „die zweite entscheidende Wendung" seines Lebens anerkannt. Was aus der Freundschaft mit Wagner erblühte, wird die Welt noch lange zu schätzen wissen: es ist die Arbeit des „Klavierauszüglers" Klindworth, der in musterhafter Weise die Bearbeitung von Wagners Nibelungen-Tetralogie fertigte. Wagner hat diese Arbeit ihrem vollen Umfange nach gewertet und dem Künstler bis zu seinem Tode das wärmste Freundesgefühl bewahrt. Auch über den Klavierspieler Klindworth besitzen wir Wagners Urteil. Durch ihn hatte der Meister Liszts h moll-Sonate zuerst gehört und ergriffen schrieb Wagner dem Freunde: „Kein Geringerer, als Er, durfte es unternehmen, mir Dein Werk zum ersten Male vorzuführen. Er ist Deiner wert."

Karl Klindworth wurde durch *Nikolai Rubinstein*, Antons Bruder, nach 14jährigem Aufenthalte und Kampfe in England, von den Fesseln eines trotz einzelner Lichtblicke unerfreulichen und unerquicklichen Lebens befreit. 1868 berief ihn Rubinstein an das Moskauer Konservatorium. Vortreffliches hat Klindworth hier als Lehrer geleistet und hohen Ruhmes wert ist auch seine nach authentischen Quellen bearbeitete Ausgabe der Werke Chopins, mag auch vom praktischen Gesichtspunkte aus dies oder jenes in ihr anfechtbar erscheinen. Ganz hat Klindworth seine Kräfte in Rußland nicht entfalten können. Dazu gab ihm erst die Rückkehr nach Deutschland, die nach 16 Jahren strenger Pflichterfüllung in Moskau erfolgte, die erwünschte Gelegenheit.

1884 traf Klindworth in Berlin ein, wo er nun mit Joachim und Wüllner die Philharmonischen Konzerte leitete, Neuem den Weg durch allerlei Unverstand und unverantwortliches Kleben am Alten hindurch bahnte, sich als Klavierpädagoge einen hell leuchtenden Namen machte — seine „Klavierschule" wurde 1893 mit dem Scharwenka-Konservatorium verschmolzen —, die Beethovenschen Sonaten, Bachs „Wohltemperiertes Klavier" und andere Werke in neuen Bearbeitungen herausgab und an seinem Lieblingswerke schuf: der Herausgabe von Klavierauszügen sämtlicher dramatischer Werke Wagners.

Als Komponist ist Klindworth nur selten tätig gewesen. Bescheiden schwieg er, wo Größere sprachen. Was er aber in treuer Erfüllung seiner künstlerischen und menschlichen Aufgaben geleistet, genügt, ihm ein ehrendes Andenken über den Wechsel der Zeiten zu sichern. Auch Klindworth hat in der Beschränkung den Meister gezeigt. **W. Nagel.**

Kurt Herold †.

Ein Nachruf von K. BIENERT (Konstanz a. B.).

Der Tod hält reichliche Ernte unter den deutschen Musikern. Kaum hat sich ein Grab geschlossen, so erhalten wir wieder neue schmerzliche Kunde. Diesmal ist es *Kurt Herold* aus Elberfeld, der unerwartet rasch im Alter von 50 Jahren (am 16. Juli) von uns schied. Wir verlieren an ihm einen Musiker von geradem deutschem Empfinden und einen Menschen von außerordentlicher Liebenswürdigkeit und Güte. Gehört er auch nicht zu den Größten im Reiche der Tonkunst, so haben wir doch den Verlust eines deutschen Kleinmeisters, im wahren Sinne des Wortes, zu beklagen. Herold war als schaffender, wie als ausübender Künstler am Flügel stets aller Effekthascherei und Reklamesucht abhold. Er nahm es ernst mit seiner Kunst und war immer von dem Gedanken beseelt, daß sich wirkliche Kunst ihren Weg von selbst bahne.

Seinen Schülern, denen er als ausgezeichneter Pädagoge sein Bestes gab, wurde mit ihm viel genommen; sie sind es auch, die, neben seiner lieben trauernden Gattin, die Todesnachricht ihres einstigen Meisters am tiefsten erschüttert.

Kurt Herold wurde am 15. Juli 1866 in Pegau (Sachsen) geboren. Nachdem er in Leipzig das Thomas-Gymnasium absolviert hatte, wandte er sich dem Studium der Theologie zu. Da ihm dieses nicht zusagte, folgte er seiner leidenschaftlichen Liebe zur Musik und betrat als Freischüler das Königl. Konservatorium zu Leipzig. Er erhielt Unterricht im Klavierspiel von Br. Zwintscher und K. Reinecke, in Kontrapunkt und Komposition von S. Jadassohn. Hier muß erwähnt werden, daß sich Herold später zur Theorie H. Riemanns bekannte und nur noch nach dessen Harmonielehre unterrichtete. Nachdem er vier Jahre studiert hatte — in der Zwischenzeit erhielt er das Mozart-Stipendium und eine Prämie aus der Helbigschen Stiftung — fand er Ostern 1891 seine erste Lehrstelle für Klavier und Komposition am fürstlichen Konservatorium zu Sondershausen. In dieser Stadt hatte Herold seine ersten Erfolge als Pianist zu verzeichnen. Da er sich nach einem größeren Wirkungskreis sehnte, gab er seine Stellung im Jahre 1899 auf und verpflichtete sich für die Alster Academy of Musik in Belfast (Irland). Die dortigen musikalischen Verhältnisse enttäuschten ihn aber so sehr, daß er schon nach einem Jahre nach Deutschland zurückkehrte. Seit Ostern 1901 bekleidete Herold eine Lehrstelle an der Musikschule des Inthurneums in Schaffhausen, wirkte dann sieben Jahre als erster Theorie- und Klavierlehrer am Großherzoglichen Konservatorium der Musik in Karlsruhe und siedelte 1909 als Lehrer des Konservatoriums Potthof-Zimmermann nach Elberfeld über.

Ein abschließendes Urteil über die Werke eines schaffenden Künstlers, gleich nach seinem Tode, zu fällen, oder ihm gar einen Platz in der Musikgeschichte anzuweisen, ist meistens verfehlt, da die Zeit erst entscheidet, ob die Schöpfungen Ewigkeitswerte in sich tragen. Wir werden deshalb die Kompositionen Herolds nicht von diesem Gesichtspunkte aus betrachten. Da Herold als Künstler eine scharfe Selbstkritik besaß, sind seine Werke der Zahl nach nicht groß. Er folgte nicht dem Grundsatze „wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen", sondern war stets bestrebt, Gutes zu schaffen. Aus seinen Kompositionen spricht der wahrhaft empfindende Musiker, der Erfindungsgabe, großes Können und ein ausgeprägtes Stil- und Formgefühl besitzt. Namentlich seine getragenen Sätze, in denen der Musiker seiner Phantasie freieren Lauf läßt, sind von großer Schönheit und Tiefe. Daneben treffen wir Kompositionen, die von Temperament und Humor spru-



Kurt Herold †.
Phot. Herrmann & Klein, Elberfeld.

deln. Seine Harmonik zeigt uns den großen Verehrer Schumannscher und Brahmsscher Muse. Besonders von letzterem war er ein begeisterter Verehrer, ohne daß er dadurch zum bloßen Nachahmer wurde. Herold ist kein Himmelstürmer, der die Formen der Klassiker zerreißt, um sie seinem Willen gefügig zu machen, er ist ein Musiker, der seine musikalischen Gedanken in überlieferte Formen kleidet und ihnen den Stempel seiner Persönlichkeit aufdrückt. Am meisten Eigenart haben seine Lieder. Hier zeigt sich Herold als Meister feiner Charakterisierungskunst, interessanter Harmonik und melodischer Linie. Es sind kleine Tongemälde; die die Gedanken und Stimmungen der dichterischen Unterlage voll und ganz erschöpfen.

Zum Schluß seien noch die Hauptwerke des Komponisten erwähnt. Herold schrieb zwei Klavierkonzerte, zwei Klaviertrios, je eine Sonate für Violine, Cello, Klavier, drei Suiten von Klavierstücken (eine erschien im Süddeutschen Musikverlag), wahre Perlen der modernen Klavierliteratur, die wir jedem Pianisten auf das beste empfehlen können, vier Hefte Lieder (Dreililien-Verlag, Berlin), einen symphonischen Prolog: „Per aspera ad astra" für Orchester, Chor und Baritonsolo, ein Frauenchor und die Musik zum Festspiel anläßlich der Dreijahrhundertfeier der Stadt Elberfeld. Zuletzt arbeitete Herold noch an einer Symphonie, die er aber nicht vollenden konnte, da der Tod seinem Schaffen ein Ende machte. Schriftstellerisch betätigte sich Herold kaum; außer einem Aufsatze „Der Einfluß H. Riemanns auf das Schaffen Max Regers", der in der letzten Zeit in der Allgemeinen Musikzeitung erschien, ist nichts bekannt.

Wir wollen nun den Toten, der in seinen Werken weiter lebt, durch gute Aufführungen derselben ehren und versuchen, weitere Kreise für seine Kunst zu interessieren. Gerade jetzt leben wir in einer Zeit, die große Gelegenheit gibt, die Sünden, die namentlich an vielen unserer deutschen Kleinmeister begangen wurden, wieder gut zu machen. Es soll damit nicht dem Boykott ausländischer Musik das Wort gesprochen sein, doch sollten deutsche Tonkünstler, durch allzu großes Entgegenkommen dem Auslande gegenüber, nicht vergessen werden. Halten wir uns an die Worte Richard Wagners:

„Ehrt eure deutschen Meister,
dann bannt ihr gute Geister!"

Salzburger Mozarteum - Konzerte.

(2.—18. August 1916.[1])

Blauer Himmel umspannt die liebliche Mozart-Stadt an der Salzach. Das verstimmte Glockenspiel läßt verträumt seine Weisen verklingen. Hohe Bergriesen bewachen die Stadt, die zum stillen Genießen ernster Kammermusik so recht geeignet ist, das auch den gefürchteten „Schnürlregen" nicht zu stören vermag. Bedauerlicherweise wagten sich nur wenige deutsche Mozart-Verehrer, des schwierigen Ueberganges wegen, über die Grenze. Jedoch zahlreiche Gäste der Kronländer vermochten den Lockungen nicht zu widerstehen und entflohen der Trübsal des Jammertales in die heiligen Gefilde des Kunst- und Naturgenusses.

Für 1916 lud das Mozarteum zu einer viertägigen Kammermusikveranstaltung der Wiener Quartett-Gesellschaft *Fitzner* ein, die, unterbrochen durch andere künstlerische und touristische Erlebnisse, sich zu einem dreiwöchentlichen Musikfeste gestaltete.

Das neuerbaute Mozart-Haus, das die Musikschule, Konzertsäle und Sammlungen umfaßt, sollte 1914 im Rahmen eines Musikfestes geweiht werden, die Dissonanz der Kriegsfanfaren zerstörte jedoch leider das großzügige Programm.

Doch sollte die Musik als Trösterin in schweren Tagen der ihr geweihten Stätte nicht ferne bleiben. Kirchliche Weihe wurde ihr zuteil, wurde den Räumen zuteil. Es gelang, dieselben profanen Zwecken (Sanitäts-[2] usw.) zu entziehen. Aus den Tönen, die seitdem in zahlreichen symphonischen und anderen Ausführungen erklangen, — der musikalische Hausgeist, *Lilli Lehmann* an der Spitze, — floß zweifacher Trost; für die Anwesenden und durch namhafte Zuwendungen für alle durch den Krieg in Mitleidenschaft Gezogenen.

Der Schauplatz ist das nicht unbescheidene Gebäude des Mozart-Hauses, geteilt in Konzerthaus und Musikschule, dazwischen die (hineingebaute) Villa Lasser, die kein Kunstfreund, den sein Weg nach Salzburg führt, zu besuchen versäumt. Die innere kostbare Ausstattung und Anordnung gemahnt an die ungarische Musikakademie, dort ist jedoch orientalische Pracht, hier Biedermeier-Stil durch Münchener Meister. Dahinter die Bastion zum Mirabellgarten gehörend, die bei den sommerlichen Konzerten in den Pausen zu Erholung einladet. Den Giebel der Schule zieren die vier allegorischen Bildwerke: Allegro, Menuetto, Marcia und Adagio von Killer. An der Fassade zwei musikalische Reliefs von H. Reppel. Zu beiden Seiten der Arkaden schmücken in den Nischen die Musica sacra und profana von G. Römer die äußere Ausstattung. Im Stiegenhause musik-mythologisches Wandgemälde von R. Diez. Ueberraschend wirkt Mozart als Apollo von Hellmers in dem Hausflur in Bronze. In den Wandelgängen fehlen nicht Bildnisse berühmter Musiker und dem Mozart-Kultus nahestehenden Persönlichkeiten (Stifter und Gründer) und in der stilvollen Bibliothek diejenigen der Klassiker. Von künstlerischem Werte ist das Oelgemälde, Lilli Lehmann in einer ihrer besten Rollen darstellend. Die Künstlerin ist auch in einem Relief an der rechten Rückseite des großen Saales verewigt. Dieser umfaßt etwa 1000 Sitze mit Emporen und Logen (darunter, leider, die in Oesterreich üblichen Stehplätze) und hat an der Front eine viermanualige Orgel mit 60 klingenden Stimmen[1] (von Rieger-Jägerndorf), während der kleinere sogen. Wiener Saal 300 Sitze enthält mit einer Orgel derselben Firma mit 25 klingenden Stimmen und einem Deckenrelief „Phöbus als Apollo" von Jos. Wackerle. Selbst der Erfrischungsraum enthält ein Deckengemälde nach Mozartschen Opernmotiven von R. Engel. Nächst den bequemen, luftigen Lehrsälen des Mozarteums sind noch der geräumige Probesaal, sowie der Sitzungssaal zu erwähnen, die, wie die geschmackvollen Amtsräume, künstlerischen Schmuckes nicht entbehren.

In der Wiedergabe der hervorragendsten Werke der klassischen Kammermusikliteratur, zu denen wir auch Brahms und Bruckner zählen, teilten sich Konzertmeister Rudolf Fitzner, Max Weißgerber, Jaroslav Czerny und Anton Walter. Die künstlerischen Leistungen der Gesellschaft stehen derjenigen des Rosé-Quartettes nicht nach. Besonders weihevoll wurde Mozarts d moll-Quartett (Köchel 142) zu Gehör gebracht. Das Werk, voll göttlicher Inspiration, wirkte besonders im Andante mit seinen Orgelklängen wahrhaft erbauend. Ebensowenig verfehlte (am zweiten Abend) sein selten gespieltes Divertimento für Streichtrio seine Wirkung, besonders in seinem volkstümlichen Menuetto (As dur im Ländlerstil). Dem Streichquartett folgte dasjenige Schumanns op. 41, III. in A dur mit seinem neckischen Assai Agitato, worauf Brahms' Klarinetten-Quintett (115 h moll) unter verdienstvoller Mitwirkung des Wiener Hofmusikers Franz Behrends, den etwas schwach besuchten Abend beschloß. Die Verdunkelung des für intimes Genießen zu großen Saales erhöhte die Stimmung. Fast den Höhepunkt bildete Brahms' Klavierquartett g moll (op. 25), wobei der Bruckner-Dirigent Ferdinand Löwe — eine seltene Vereinigung — am Flügel der Löwe des Abends war. In dem feurigen Zingarese riß er einfach Zuhörer und Mitwirkende mit.

Durch diese Leistung wurde das darauffolgende Streichquartett f moll (op. 95) von Beethoven trotz seiner Höhe und seines Tiefganges fast verdunkelt.

In der Zwischenzeit hörten wir durch den tüchtigen, der Wiener Schule entstammenden Geiger *Romeo Graf Colloredo*, geb. 1865, die G dur-Sonate von Mozart bei einer Wohltätigkeitsveranstaltung. Seine Spezialität bildete besonders sein stilvoller Vortrag von Burmesters Uebertragungen alter Meister, worunter das erwähnte Menuett aus dem Streichtrio von Mozart am besten gefiel. Erwähnt sei noch die Verwandtschaft des Grafen mit dem gleichnamigen Fürst-Erzbischof, dem Brotherrn Mozarts.

Mozart — und Wagner, zwei heterogene Meister! Im Mozarteumsaal kam trotz des Protestes aller älteren Mozart-Verehrer am 12. August Wagner zu Wort. Ob aber Wagner zu einer Konzertaufführung des ganzen ersten Aufzuges der Walküre seine Zustimmung gegeben hätte, bleibe dahingestellt. Die Wiedergabe, welche im hellerleuchteten Saal und leider ohne Textbuch stattfand, kam übrigens durch ein verstärktes, wohlgeschultes Militärorchester unter Leitung von *Hans Knauer* (Breslau) anstandslos heraus. Die Soli waren in den besten Händen von Frau *Johanna von Paumgarten* (Sieglinde), den Hunding gab Prof. *Adam Ludwig* (Krakau) und als Siegmund *August Globerger* (Darmstadt). Letzterer glänzte auch mit der Arie aus dem Holländer, während Frau von Paumgarten die Arie der Fiordiligi aus „Cosi fan tutte" von Mozart mit dramatischem Schwung wiedergab. Eingeleitet wurde der Wagner-Abend mit dem besonders gelungenen Vortrag der Zauberflöten-Ouvertüre.

Am 15. August fand eine kirchliche Aufführung der Krönungsmesse von Mozart statt. Gerade am Orte seiner Bestimmung sollte man eine Wiedergabe des herrlichen Kirchenwerkes nach der Mozart-Tradition erwarten. Handelt es sich doch nicht um eine Konzertaufführung des Werkes, das ebensowenig wie Wagners Opernfragmente auf das Konzertpodium paßt. Jedenfalls war es hochverdienstlich, den Festgästen Mozarts sonnigste Schöpfung durch die Kräfte des Dommusikvereins

[1] Der Zensur wegen verspätet.
[2] In Salzburg gibt es Reservespitäler ohne Zahl.

[1] Dieselbe führt konzertierend während der Sommerzeit, täglich mittags, Organist *Franz Sauer* vor.

zu bieten. Leiter war *Hermann Spieß*. Solistin die Bruckner-Sängerin Frl. *Mizzi Keldorfer*. Strahlend erklang ihr Sopran im Agnus Dei. Ebenso die unvergängliche Schönheit des Mittelsatzes im Credo. Eine konzertreife, einwandfreie Durchführung aller künstlerischen Forderung erfordert jedoch eine größere Vorbereitungszeit als dem Domchor zur Verfügung stand. An derselben Stelle gelangte am 18. August (Kaisers Geburtstag) Rheinbergers Messe in C dur, op. 169, zur wiederholten Aufführung. Auf das schöne kontrapunktische Werk näher einzugehen, muß sich Referent, da am Violapult als Gast mitwirkend, versagen. Seit 1887 werden dort Frauenstimmen zugelassen. Bei dem III. Quartett litt die gewohnte Reinheit der Töne und Spielfreudigkeit durch die zu hohe Temperatur des Saales. Dies konnte jedoch dem herrlichen Streichquintett von Bruckner keinen Eintrag tun, zu dessen Aufführung sich noch Raymund Pirschl am zweiten Violapult einfand. Bruckner schrieb sein einziges Kammermusikwerk 1879 und widmete es Max Emanuel von Bayern.

Nächst Schuberts einzigem Streichquintett, das den Zyklus beschloß, vermag kein einziges einschlägiges Werk den Klangzauber des Adagios und der Lebensfrische des Scherzos zu überbieten.

Das Klavierquartett g moll von Mozart, bei welchem *Burmeister* aus Berlin am Flügel saß, litt an mangelndem Rhythmus, da der Virtuose hier den Kammermusiker überbot. Jedoch im Serenaden-Quartett von Haydn waren die Ausführenden wieder in ihrem Element, an der Spitze *Fitzner*, der die süßen Melodien entzückend spielte.

Im Schlußkonzert erklang das herrliche, unverwüstliche Organ *Lilli Lehmanns* in der Arie aus Alkeste („In Gottes ew'ger Nacht") mit hochdramatischem Vortrage, in dem festlich erleuchteten Saal. Das erwähnte Streichquintett op. 163 von Schubert beschloß in göttlicher Länge den bestbesuchten Abend mit Frl. *E. Bokmeyer* am II. Violoncello. An rechter Stelle stand Mozarts entzückend melodievolles Klarinettenquintett mit dem bewährten Salzburger Meister *Eduard Hausner*, während den Abend Haydns Kaiserquartett eröffnete. Es waren Tage und Stunden ungetrübten Musikgenusses.

Theodor Bolte (Salzburg).

Karlsruher Konzertbericht 1915/16.

Am 9. Juli, dem Geburtstage des Großherzogs, schließt herkömmlicherweise das Hoftheater seine Pforten und das Musikjahr ist offiziell zu Ende. Für den Schlußakt war diesmal an Stelle der üblichen Festoper ein Festkonzert getreten, wobei Regers insofern gedacht wurde, als man seine „Vaterländische Ouvertüre" in das Programm aufnahm. Vorher hatte die Geigerin *Margarete Schweikert*, die wiederholt schon für Reger eingetreten war, mit einigen anderen Reger-freundlichen Karlsruher Künstlern eine starker Anteilnahme sich erfreuende „Reger-Gedenkfeier" veranstaltet, in der Kammermusikwerke und Lieder des verewigten Meisters zur Aufführung kamen. Reger selbst spielte hier zum letztenmal im Februar d. J. und zwar mit *Walter Davisson* zusammen, bei welcher Gelegenheit wir auch seine Klavier-Violinsonate op. 139 zu hören bekamen. Reger mußte schon selber kommen, um sich zur Geltung zu bringen, denn daß die hiesigen Musiker — vereinzelte Ausnahmen abgerechnet — viel für ihn taten, kann nicht behauptet werden. Anderen Komponisten der Gegenwart, soweit sich ihr Schaffen auf den Konzertsaal beschränkt (den einzigen Richard Strauß ausgenommen), geht es nicht besser. So war auch *Julius Weismann*, unser engerer Landsmann, wieder da und hat diesmal im Verein mit der herben, großzügigen Geigerin *Anna Hegner* seine „Variationen und Fuge über ein altes Ave Maria" zu unserer Kenntnis gebracht, ein Werk, das als eine seiner besten Eingebungen gelten darf. Für sich selbst gesprochen hat auch *Felix Weingartner*, indem er in einem von ihm dirigierten Konzerte der Hofkapelle seine „Lustige Ouvertüre" und seine „Ouvertüre aus ernster Zeit" aufführte. Außerdem sang Frau *Weingartner* eine Anzahl Lieder ihres Gatten. In neuen Liedern, um deren Wiedergabe sich Frau *Lauer-Kottlar* verdient machte, geht *H. W. v. Waltershausen* besondere Wege, auf denen ohne weiteres zu folgen, nicht jedem möglich ist. In bezug auf Waltershausen als Liederkomponist kann *Franz Dannehl* als sein Gegenfüßler bezeichnet werden. Durch Vermittelung von Kammersänger *van Gorkom* und Frau *Müller-Reichel* machte er uns mit zahlreichen seiner Lieder und Balladen bekannt, die mit ihren gangbaren melodischen Wendungen und ihrem auf die ältere Begleitungsart zurückgehenden, inhaltlich manchmal etwas armen Klaviersatze in der vor allem auf „Eingängigkeit" schauenden „singenden Welt" Freunde finden werden.

„Wagner im Konzertsaal" ist seit dem Kriege wieder eine häufige Erscheinung geworden, die aber von vielen als stilwidrig angesehen wird. Noch eher kann man sich mit ihr versöhnen, wenn, wie dies von Frau *Palm-Cordes* geschah, für den „Wagner-Abend" unser vortrefflich auf Wagner eingespieltes und von Hofkapellmeister *Lorentz* geführtes Hoforchester zur Mitwirkung beigezogen wird, weil man dann wenigstens die Musik in ihrer Originalgestalt vernimmt. Wagner aber heute noch in Dillmannschen Klavierübertragungen vorgesetzt zu erhalten, kann uns nicht mehr munden, auch wenn ein *Heinrich Hensel* als Abwechslung Stücke aus dem Parsifal, Lohengrin, Siegfried und den Meistersingern singt. Das Künstlerpaar *Anni* und *Hermann Gura* glaubte ebenfalls in seinem Konzert nicht ohne Wagner-Fragmente auskommen zu können. Mehr als diese interessierten die von ihm gesungenen, uns bisher unbekannt gewesenen Lieder und Duette des in Karlsruhe geborenen Hofkapellmeisters und Komponisten *August Richard*, von dem man den Eindruck eines schöpferischen Musikers empfing, bei dem Empfindung, Erfindung und Gestaltung sich die Hand reichen. Wie groß und allgemein hier die Sympathien für *Hermann Jadlowker* sind, den wir einst den Unsrigen nennen durften, zeigte sich darin, daß das Erscheinen des seitdem zu einer Gesangsgröße ersten Ranges gewordenen Künstlers genügte, den großen Saal des neuen Konzerthauses bis auf den letzten Platz zu füllen. Jadlowker sang Arien von Mozart und Delibes sowie Lieder von Schubert, Strauß und Mahler und verschwendete außerdem seine erlesene Kunst an vier böhmische Volkslieder von Stepán. In starkes seelisches Mitschwingen vermochte der Meistersinger *Fritz Feinhals* mit dem Flügelspieler *Alfred Simon* durch den Vortrag von Löwe-, Schumann- und Strauß-Kompositionen ein zahlreiches Auditorium zu versetzen. *D'Albert* zog mit einem nur aus Schöpfungen von Beethoven aufgebauten und *Backhaus* mit einem aus Werken von Klassikern und Romantikern gemischten Programm viele Kunstfreunde an. *Elly Ney* und Genossen mußten sich als Unbekannte mit ihrem Brahms-Zyklus erst die Gunst des hiesigen Publikums erobern, wurden von ihm aber, nachdem es das Gebotene schätzen gelernt, mit seltener Begeisterung gefeiert. Mit *Burmesters* Art Beethovensche Sonaten zu interpretieren, kann man sich nicht absolut einverstanden erklären. Seine hochentwickelte Technik des rechten Arms verleitet ihn zu Pikanterien im Bogenstrich, die man bei Beethoven als wenig stilgemäß empfindet. Ein von dem Geigenhexenmeister gespieltes Violinkonzert von Raff kann uns musikalisch nichts mehr sagen, fesselte aber dennoch durch die Sieghaftigkeit, mit der Burmester die gehäuften Schwierigkeiten überwand. Für ein restloses geistiges Durchdringen von Beethovens c moll-Sonate noch nicht völlig ausgereift, aber als hervorragender Violinvirtuose in der Wiedergabe von Tartinis Teufelstriller-Sonate und einer Suite von Sinding erwies sich *Joseph Szigeti*, dem *Amelie Klose* mit überlegener Musikerschaft am Klavier assistierte.

Trotz teilweiser Gebundenheit der heimischen Kräfte hatte das aus ihnen hervorgehende Musikleben keine nennenswerte Hemmungen erfahren. Die musikalischen Vereinigungen von Bedeutung traten alle auf den Plan. *Fritz Cortolezis*, sonst ständiger Leiter der Symphoniekonzerte des Hoforchesters, in seiner Eigenschaft als Offizier seit dem Krieg jedoch verpflichtet, die meiste Zeit statt des Taktstockes den Degen zu führen, hat uns Mozarts D dur-Serenade (Köchel 320) in sorgsamer Ausarbeitung und frischquellender Darbietung gleichsam als Neuwerk geschenkt. In einem Liszt-Abend offenbarte er sich mit den „Préludes" und der „Faust-Symphonie" als Liszt-Verkündiger, der bei Vermeidung jeglichen groben Effekts einen überraschenden Reichtum von Farbenabstufungen hervorzauberte, so daß man auch da interessiert wurde, wo die Musik an sich keine tiefergehende Wirkung ausübt. Als Solist trat Prof. *Walter Petzet* aus Berlin mit dem Es dur-Konzert auf. Man freute sich, den von seiner früheren Wirksamkeit in Karlsruhe her geschätzten Pianisten, dessen Leistung den Stempel reifer, abgeklärter Künstlerschaft trug, wieder einmal zu hören. In dem dritten von Cortolezis geleiteten Konzert, dessen orchestraler Höhepunkt in Beethovens „Vierter" gipfelte, bewunderte man *Melitta Heim* aus Frankfurt a. M. als eine Sängerin, bei der sich Stimmaterial, Ausdrucksreichtum und höchste Kunstfertigkeit zu einem vollendeten Ganzen vereinen. Einen Bach-Beethoven-Brahms-Abend wußte Generalmusikdirektor *Fritz Steinbach* an der Spitze unseres Hoforchesters zu einem tiefinnerlichen Erlebnis zu gestalten. Das Karlsruher Streichquartett bereicherte sein Programm dadurch, daß es zu Perlen der Quartettliteratur in dasselbe Brahms' Klarinettenquintett mit dem trefflichen Klarinettisten Hofmusiker *Spranger* und das farb- und klangfrohe g moll-Trio von Smetana mit der temperamentvollen Pianistin *A. Klose* aufnahm. Eine wertvolle Gabe bedeutete ferner die Darbietung von Schumanns Es dur-Quintett, dessen Klavierpart *Frieda Kwast-Hodapp* ausführte. Von ihr und Hofkonzertmeister *Demann* die Kreutzer-Sonate zu hören, war ein ungewöhnlicher musikalischer Genuß. Die von Hof-

rat Prof. Ordenstein unter Zugrundlegung von bedeutenden Werken unserer Klassiker im Saale des Großh. Konservatoriums zugunsten der Kriegsfürsorge im ersten Kriegswinter veranstalteten Kammermusikabende fanden mit gleich großem Erfolge ihre Fortsetzung im verflossenen Musikjahre. In einem dieser Abende lernten wir die Konzertsängerin *Marie Mora von Götz* aus Berlin kennen. Die junge Dame sang mit sympathischer, klingender, durchgebildeter Stimme Lieder älterer und jüngerer Meister und wußte mit ihrem kunstverständig durchdachten, der inneren Wärme aber keineswegs ermangelnden Vortrag den Hörer für sich zu gewinnen. Mit der Wiedererweckung Bachscher Kantaten und Mozartscher Kirchenmusik erwirbt sich der Bach-Verein fortgesetzt große Verdienste um das hiesige Musikleben. Dadurch aber, daß er als einziger Oratorienverein der Stadt sich den Modernen ganz verschließt, haben wir seit Jahren keine Gelegenheit, Chorwerke von zeitgenössischen Meistern kennen zu lernen. Auch mit verminderter Stimmenzahl legten unsere führenden Männergesangvereine Proben unverminderter Leistungsfähigkeit ab. Daß bei der Aufstellung der Programme die Kriegslyrik dominierte, ist natürlich. Der „Liederkranz" gab, außerhalb der gewohnten Bahn schreitend, ein Kirchenkonzert, in welchem *Arno Landmann* aus Mannheim sich als ebenso großer Virtuos wie feinempfindender Musiker auf der Orgel einführte. In dem Konzert der „Liederhalle" wirkte solistisch der jugendliche, schon jetzt hochgespannte Erwartungen erfüllende Geiger *Duci v. Kerekjarto* aus Budapest zusammen mit Dr. *O. Neitzel* aus Köln und im Konzert der „Konkordia" die bekannte Mannheimer Pianistin *Marx-Kirsch* mit. Die heimischen Gesangskünstlerinnen und -lehrerinnen *Elisabeth Gutzmann* und *Helene Junker* lieferten in den von ihnen veranstalteten Konzerten Beweise eigenen bedeutenden Könnens und reifer Gesangskultur sowie fruchtbringender pädagogischer Tätigkeit. Von heimischen Violinistinnen zeichneten sich *Else Direnberger* und *Margarete Schweikert* und zwar diese als Bach-Spielerin und jene durch pikante Wiedergabe von Burmester-Bearbeitungen aus. In einem von ihr allein bestrittenen Klavierabend erwies sich die Ordenstein-Schülerin *Elisabeth Moritz* als eine selbständige Musikerin von technisch und geistig beachtenswerten Eigenschaften. Seine außergewöhnliche musikalische Begabung zeigt wieder der blinde Pianist und Organist *Ludwig Kühn*, indem er an einem Abend sich selbst gestellte gewichtige Aufgaben aus dem Bereiche der Klavierliteratur glänzend löste. Unser Hoforchester darf sich eines vortrefflichen Bläserensembles rühmen, das durch seinen tonschönen und ausdrucksvollen Vortrag auch im Konzertsaal Lorbeeren errungen hat. Rein solistisch tat sich der Oboist Kammermusiker *Paul Kämpfe* hervor, der in einem Bach-Abend des Instrumentalvereins mit einem noch nie gehörten musikalisch wertvollen Konzert für Oboe, Streichorchester und Basso continuo (Manuskript aus der Königl. Staatsbibliothek in München) von Ph. E. Bach sich als Meister auf seinem Instrumente offenbarte. Reich an Zahl waren die durchweg sehr gut besuchten Kirchenkonzerte, die, wenn auch nicht immer ganz auf künstlerischer Höhe stehend, vielen immerhin eine Gemütserhebung brachten und außerdem den hier bisher nicht besonders stark entwickelten Sinn für die Kunst des Orgelspiels weckten. **Schweikert.**

Essener Musikbrief.

Mit Richard Straußens „Alpen-Symphonie" krönte *Hermann Abendroth* Ende Mai d. J. sein Wirken in der Krupp-Stadt Essen. Im Verein mit dem Gürzenich-Orchester (Köln) brachte er die musikalische Alpenwanderung heraus. Die Essener Kapelle hielt sich recht wacker neben den rheinischen Gästen, so daß die schwierige, zumeist auf Sinnenwirkung berechnete Tonschöpfung ihren großzügigen Eindruck nicht verfehlte. Immer wieder dankte das dichtbesetzte Haus den Spendern für die seltene Gabe. Daß Abendroth Essens Ruf in der Musikwelt ganz bedeutend gestärkt hat, mag wohl jeder anerkennen. Insonderheit waren es die Konzerte des *Musikvereins*, die die Hörer von nah und fern herbeizogen. Den Reigen eröffnete diesmal der Schloßchor des Königl. Hof- und Domchores aus Berlin. Prof. *Rüdel* leitete ihn selbst. Eine auserlesene Vortragsfolge, enthaltend Motetten alter Meister und liebliche Lieder im Volkston, fand den Weg zum Herzen. Mit der, den Kompositionen innewohnenden Feinheit des Stiles sicherte sich der Chor durchweg großen Dank. Nirgends waren ihm die Schwierigkeiten zu groß, als daß sie nicht spielend leicht in tonlicher Reinheit, rhythmischer Schärfe und dynamischer Abgeklärtheit dem Mund entquollen. *Gerard Bunks* kunstvolles Orgelspiel (Bach, Passacaglia — Liszt, Variationen über die Melodie: Weinen, klagen) brachte zwischen die Chorgaben feine Abwechslung. Im zweiten Konzert, das Hermann Abendroth (Köln) dirigierte, wurden Brahms' Symphonie No. 3 in F dur und die „Präludien" von Liszt künstlerisch abgerundet gespielt. Beide Werke waren gerade in Anbetracht der Kriegszeit passende Orchesterkonzert-Einleitungen. Kampf- und Siegstimmung triumphierte über träumerisches Friedensglück. Der bekannte Violinvirtuose *Jos. Szigetti* zeigte nebenher in J. S. Bachs „Chaconne" und Mendelssohns Violinkonzert op. 64 hervorragendes Können voll innerer Wärme. Während der dritten Konzertaufführung dirigierte Hermann Abendroth außer Beethovens 8. Symphonie noch die Variationen über ein Mozartsches Sonatenthema von Max Reger. Dem Musikkenner war es ein Genuß, Regers vielgestaltige Kontrapunktführung zu verfolgen. Die Herausfeilung des Hauptthemas trat in jedem Variationssatz klar zutage. Als gefeierte Solistin spendete *Elly Ney* Mozarts Klavierkonzert No. 15 mit Kadenzen von Seiß und Liszts Fantasie über ungarische Volksmelodien. Mit Händels „Messias" errang sich der Chor neue Lorbeeren. Trotz der Kriegszeit war er völlig auf der Höhe, hinsichtlich der Stärke der Stimmen sowohl, wie auch der sorgfältigen Darbietung des Stoffes. Die Mitwirkenden *Jeanette Grumbacher de Jong, Therese Behr-Schnabel, Georg Walter* und *Artur Eweyk* verstanden sich vorteilhaft einzuordnen. Eine kleine Indisposition der Frau Behr-Schnabel trat nicht sonderlich störend in die Erscheinung. Aus dem fünften Konzertabend sei erwähnt, daß Abendroth u. a. „Tod und Verklärung" von Strauß in glänzender Wiedergabe brachte. Dazu gesellte sich noch *Eugen d'Alberts* virtuoses Klavierspiel in Beethovens Klavierkonzert No. 4 und Schubert-Liszts Wandererfantasie. Es war ein seltener Genuß. Einen Sonder-Klavierabend bescherte *Teresa Carreño*. Obgleich man ihren wertvollen Gaben (Bach-Bülow, Chromatische Fantasie und Fuge — Beethoven, Es dur-Sonate op. 27 — Chopin, Sonate No. 3 H dur — Brahms, op. 117, 76, 79 und Liszt, Nocturno No. 3, sowie Polonaise in E dur) berechtigten Beifall zollte, wollte es doch scheinen, als ob sie des Guten zuviel geboten hätte. Sicherlich konnten viele der Anwesenden den reichen Stoff nicht innerlich verarbeiten. Diese kleine Anmerkung meinerseits soll natürlich von ihrer durchaus erstklassigen Vortragskunst, die vom Anfang bis zum Ende ohne das geringste Nachlassen ihrer Geistesspannung in die Erscheinung trat, kein Atom abschwächen. Gelegentlich einer weiteren Konzertveranstaltung hörte man von dem berühmten Wiener Violinvirtuosen *Adolf Busch* Wittes neuestes Violinkonzert und Joachims Variationen, beides ohne Tadel. Den Schluß der Musikvereinsaufführungen bildeten Haydns „Jahreszeiten" mit den Solisten *Alida Noordewier-Reddingius* (Hilversum), *Ludwig Heß* (Berlin) und *J. von Raatz-Brockmann* (Berlin). Chor, Mitwirkende und Orchester schufen ein farbenprächtiges Wandlungsgemälde, das nirgends einen Anflug von jahrzehntealtem Staub zeigte. So hat denn Meister Abendroth seiner Essener Tätigkeit, die eine reich gesegnete genannt werden muß, das würdige Unterzeichnungssiegel aufgedrückt. Die Essener Kunstgemeinde aber hofft, ihn nicht zum letzten Male in ihren Mauern gefeiert zu haben.

Von den Sonder-Symphoniekonzerten, die unsern großen deutschen Tonsetzern gerecht wurden, sei hier nur erwähnt, daß in ihnen neben gediegen ausgewählten Orchesterwerken auch durch namhafte Solisten manch köstliche Gabe zum Erklingen kam. Besonders einheitlich in der Vortragsordnung wirkten ein Mozart-, Beethoven-, Schubert-Schumann- und Brahms-Abend. Mit einem Wagner-, Strauß- und Liszt-Konzert fand der chronologisch bestimmt durchgeführte sechsgliederige Aufbau seinen Schlußstein. Händel, Bach und Haydn hatten den Grund dazu gelegt.

Wenn endlich noch der Kammermusikveranstaltungen des Essener Streichquartetts *(Alexander Kosman, Paul Lehmann, Willem van Praag* und *Ferd. Anger)*, sowie auch der zahlreichen künstlerisch hochstehenden Opernaufführungen im Stadttheater unter Dr. *Johannes Maurach*, der Sonderkonzerte der Solisten, Kirchen- und Männerchöre lobend gedacht wird, dann mag man mit stolzer Freude feststellen, daß der edlen Musik in Essen während des Kriegswinters 1915/16 eine rechte Heimstätte bereitet wurde. **Max Voigt.**



Kritische Rundschau

Graz. Zur „Aphrodite" Oberleithners gesellte sich nun in der zweiten Hälfte der Spielzeit die „Frau Holde" Edwin Komauers, die ich schon bei ihrer Klagenfurter Uraufführung an dieser Stelle (in Heft 14 des Jahrg. 1913) eingehend würdigte. Diese beiden grundverschiedenen Werke — dort hochmoderne, sinnliche Klangreize zu einer üppigen, orientalischen Fabel, da schlichte, gemütreiche Stimmungsmalerei zu einem

keuschen, urdeutschen Märlein Baumbachs — waren die einzigen Neuheiten seit dem Herbste gewesen. Sonst drehte sich an unserer Opernbühne alles schwerfällig im alten, abgedroschenen Gleis. Die ständige Tenorfrage ward auch erst in letzter Stunde zugunsten des begabten, jungen *Ullmann*, dem Schwiegersohne Generalmusikdirektor Schuchs, entschieden. Indessen hatten Wien mit *Schmedes* und *Slezak*, München mit *Wolf* und *Knote* und die noch unfertigen *Nasta* und *Pattiera* aushelfen müssen. Der geldliche Erfolg war überraschend gut, um so geringer aber im allgemeinen der künstlerische. Hatte man sich doch stark auf Operettenschund verlegt und sogar des öfteren zu wälschen Werken die Zuflucht genommen, in unseren Tagen eine Geschmacklosigkeit, die durch das schlechte Beispiel größerer, ja selbst Hofbühnen nicht zu beschönigen ist. An jenen gewissen Leuten liegt es eben, die, ihrem Blute nach dem deutschen Volke wesensfremd, die Kunst als Schacherware betrachten .... Erfreulicher sah es hingegen im *Konzertsaale* aus. Da gab es weit mehr Anregung! Das große Ereignis war die wiederholte Vorführung der „Alpensymphonie" R. Straußens, die der künstlerischen Leistungskraft unseres Hausregimentskapellmeisters *Anton v. Zanelli* das ehrendste Zeugnis ausstellte. Ihm war auch die Uraufführung von *Karl Bleyles* gedankenschwerem Melodram zu Goethes „Trilogie der Leidenschaften" und die liebevolle Ausarbeitung der „Ländlichen Symphonie" unseres Landsmannes *Guido Peters*, die durch ihren reichen Naturstimmungsgehalt fesselte, zu danken. Peters wurde übrigens auch als erstklassiger Beethoven-Spieler beim Es dur-Konzerte gefeiert. Kapellmeister *O. Posa*, der Leiter der allmonatlichen Aufführungen unseres Opernorchesters vermittelte die Bekanntschaft mit *Bleyles* sprühendem „Gnomentanz", *Brauns* anmutiger „Frühlings-Ouvertüre" und den feingeäderten Werken „Rheinische Nachtmusik" von *Walter Niemann* und „Serenade" von *Novak*. Mit dem Orchester des „*Steiermärkischen Musikvereins*" brachte Direktor Dr. *Mojsisovicz* Grieg, Liszt und Wagner zu Gehör. Von seinem zielbewußten künstlerischen Streben gaben auch die reichhaltigen Aufführungen der Vereinsschule Kunde, bei denen er auch die neudeutschen Tondichter *B. Scholz*, *P. Gerhardt* und *W. Lampe* vorteilhaft einführte. Stürmisch gefeiert wurde Dr. *Bernhard Paumgartner*, der Schwiegersohn unseres Rosegger, der mit dem „*Wiener Tonkünstler-Orchester*" erschienen war und feurig-beschwingt Bruckners „Romantische", die „Siebente" Beethovens und den „Don Juan" von Strauß vorführte. Unserer ernsten Zeit trug der deutsch-akademische Gesangverein „*Gothia*" unter Dr. *Weis v. Ostborn* mit dem Deutschen Requiem von Brahms und dem Requiem Mozarts Rechnung. Zu neuem rüstigen Schaffen schwang sich wieder der hochverdiente „*Grazer Singverein*" auf. Aus den sorgsam eingeübten Frauenchören vom alten Jakobus Gallus, Brahms, R. Fuchs und Kienzl klang das gediegene Stilgefühl des neuen Sangwartes *Mauritius Kern*. Der Wiener Kniegeiger Prof. *P. Grümmer*, der ganz herrlich mit *Busch*, *Doktor* und *Loewe* Brahms spielte, ließ bei seinem mit Bach, Abel und Reger sehr klassisch gestimmten Sonderkonzert Raum für eine Neuheit des Prof. Dr. *Streintz*. „Vom heiligen Zorn Tirols" hießen die ausdrucksvollen, tonmalerischen Stimmungsbilder für Klavier und eine Singstimme, die da vom Komponisten und *Elisabeth Gund-Lauterburg* (Wien) wirksam ausgeführt wurden. Zum 25. Male hatten sich die „*Böhmen*" eingefunden, und in anerkennenswerter Weise förderten die außerordentlich geschätzten „*Fitzner*" ihren Landsmann Dr. *Walter Klein*, dessen Lieder mit Streichquartett in ihrer kühnen, empfindsamen Harmonik ein neues, eigenartiges Gesicht zeigten. Manch gelungener Kunstleistungen und vieler Veranstaltungen im Dienste vaterländischer Wohltätigkeit (wie der Kunstgaben der „Roten-Kreuz"-Woche) hätte ich noch zu gedenken, doch dürften vorstehende Zeilen hinlänglich beweisen, wie musikfroh es trotz alledem im Etappenraume zu Graz zuging! *Julius Schuch*.



KUNST UND KÜNSTLER

— Als Konzertmeister der Dresdener Hofoper wurde *Erhard Heyde* verpflichtet.

— *Paul Geisler* in Posen feierte am 10. August den 60. Geburtstag.

— Das Stadttheater in *Chemnitz* plant eine *Weingartner-Woche*. Unter anderem soll des Darmstädter Generalmusikdirektors Faust-Einrichtung gegeben werden.

— *Ludwig Heß* geht als Gesangslehrer ans Königsberger Konservatorium.

— *Ewald Lindemann*, Schüler H. Abendroths, hat den Wüllner-Preis der Dirigentenklasse des Kölner Konservatoriums erhalten.

— An Stelle des zum Heeresdienste einberufenen Dr. Ernst Zander hat Königl. Musikdirektor *Max Eschke* die Leitung des Berliner Volkschores in Vertretung übernommen.

— Der Großherzogl.-Oldenburgische Musikdirektor *Andreas Hofmeier* in Eutin erhielt das Friedrich-Augustkreuz II. Klasse und den Titel „Professor".

— *Julius J. Major* hat seine sechste Symphonie (Szenen aus dem Weltkriege) beendet.

— *Houston Stewart-Chamberlain* ist deutscher Staatsbürger geworden.

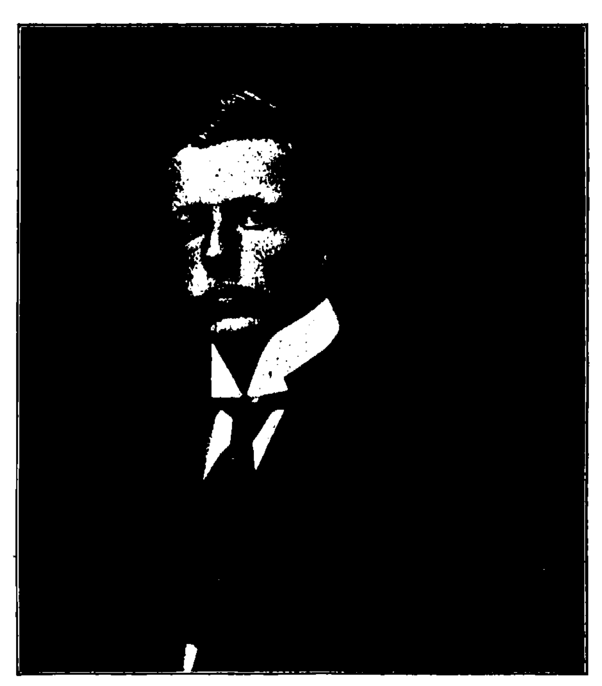
— *Lilli Lehmann* hielt in Salzburg wiederum viel besuchte Gesangskurse ab.

— An die Hochschule für Musik in Mannheim ist der Pianist *Hans Bruch* aus Köln als Lehrer für höheres Klavierspiel berufen worden.

— Der Königl. Kammermusiker *Ernst Urack* in Berlin hat für die Errettung eines Knaben aus Lebensgefahr vom Kaiser die Rettungsmedaille am Bande erhalten.

† Zum Gedächtnis unserer Toten. †

— *Hans Fischer*, Sohn des 1891 verstorbenen Bildhauers K. Fischer, von dem in Schloß Bebenhausen (Württemberg) die als „Kleines Orchester" bekannte Serie musizierender Holzamoretten bewahrt wird, wurde am 3. März 1890 in München



Hans Fischer †.

geboren. Als 26-Jähriger ist er am 29. Juli dieses Jahres in Schönau-Berchtesgaden gestorben. Schon frühe zeigten sich bei Hans Fischer die quälenden Spuren der Bluterkrankheit. Sie bedang eine besondere, von der allgemeinen abweichende Erziehung und legte der lebhaften, tatkräftigen Natur schwere Hemmungen und Entsagungen auf, förderte aber die starke Vertiefung und wundersam frühe Reife des hoch Veranlagten. Auf Gründlichkeit des Erkennens und unerbittliche Wahrheitsliebe baute Fischer sein kurzes Leben und sein Werk auf. Seine ganze Art war durch und durch künstlerisch. Er verband sicheres Verständnis für Malerei, die er auch praktisch pflegte, für Technik, Mathematik und Psychologie mit hohen dichterischen Gaben und ernstem Musiksinne, der im gastlichen Hause der am Stuttgarter Konservatorium ausgebildeten Mutter reiche Nahrung fand. Die Leser der „N. M.-Ztg." haben, wie manche Zuschrift beweist, an den tiefschürfenden, geistvollen Aufsätzen Fischers lebhaften Anteil genommen. Das furchtbare Ringen des Deutschtumes gegen eine Welt von Feinden hat der viele Monate im Jahre aufs Krankenbett Gebannte tief und schwer mit empfunden. Dies Erleben der Gegenwart gab allen seinen Gedanken Richtung auf die inneren Fragen unserer Zeit, die ihrem Aeußeren gar oft in so sonderbarer Weise widersprechen. Es zwang ihn, die Resultate seines Denkens in einer Reihe von noch nicht ganz gedruckt vorliegenden Aufsätzen zeitpsychologisch-kritischer Art niederzulegen. Wir bringen zur Erinnerung an den lieben Toten einige seiner herrlichen Gedichte zum Abdrucke. Möge der Tag nicht ferne sein, an dem Fischers literarischer Nachlaß dem deutschen Volke ganz zugängig wird.

Er war auch Einer, den die Nachwelt nicht vergessen darf, ein guter, treuer Mensch und ein Künstler, der uns vieles gab. Ist es uns auch hier versagt, seine ganze Wesensart erschöpfend zu zeichnen, so dürfen wir doch dem Schmerze um den Verlust dieses Aufrechten Ausdruck geben.

Gedichte von Hans Fischer-Solln.

Nichts Böses.

Herab mit kühlem Antlitz schaut die Nacht,
Wo schweigend liegt das weite dunkle Land
Und träumt in sichrem Schutz, sie hält die Wacht
Mit starkem, ruhigem Arm und treuer Hand.
Der Bach im Tal, er murmelt schläfrig sacht,
Die Felsenberge ruhen Wand an Wand
— Und weise herrscht darüber gute Macht,
— Nichts Böses kann es geben diese Nacht.

Alltag.

Den steifen Nacken hat die Faust gebeugt
Für die's noch keinen Widerstand gegeben,
Die still und langsam tötet alles Streben,
Weil es das Ungewöhnliche erzeugt. —
Ernüchternd liegt sie wohl als eine Last,
Die nimmer weichen will, die nie gekommen,
Die immer war, zu niemands Nutz und Frommen,
Auf eines Menschen Schultern, der sie haßt. —
Freund, ist dir so, dann geh hinaus; dein Leid
Klag edlen Bäumen, die der Weisheit gleichen,
Die Stirne laß von kühlem Laub dir streichen
— Und träume schweigsam von der Ewigkeit. —

Am 18. März 1913.

Es dunkelt schon; im Westen sinkt der Tag,
Der Morgen gütig wieder leuchten mag.
Die Ebne breitet ruhesam sich aus,
Der Acker duftet; still liegt Hof und Haus.
Vertraulich bellt von fern ein treuer Hund,
Beschützt und träumend schläft die Saat im Grund.
Gelassen steigt im Ost die Nacht empor
Und dämmert durch des Himmels weiten Chor.
Ein Brunnen murrt und plaudert freundschaftlich,
Als wollt' er trösten und beruhigen dich.
Und von der Weide kommt ein sanft Geläut'...
Daß du vergessen mögest, was dich reut. —
— Ein Mägdlein lehnt am Zaun und lugt und lauscht
Wie friedevoll sich Tag und Nacht vertauscht.
Und schaut in wundersamem Frohmut zu,
Wie nun die Welt versinkt in dunkler Ruh....
Ihr herbes junges Angesicht blickt still,
Versonnen fast; sie weiß nicht, was sie will.
Und daß aus ihrer Wimpern weichem Rand
Ein warmer Tau fällt, ist ihr unbekannt.

— In *Dresden* starb der Komponist und frühere Kantor an der Dreikönigskirche *Friedrich Baumfelder*. Er wurde am 28. Mai 1836 in Dresden geboren und war Schüler Joh. Schneiders und des Leipziger Konservatoriums. Zahlreiche Salonsachen, Etüden (Tirocinium musicae, op. 300) u. a. von ihm sind mehr oder weniger bekannt.

— Kammersänger *Alfred Stender-Stefani*, vormals am Altenburger Hoftheater, ist in Bern gestorben.

— Kammersänger *Max Schlosser*, der berühmteste Spieltenor seiner Zeit und 1868 Wagners erster „David" und kurz darauf der erste „Mime", ist 81 Jahre alt in München gestorben. Mit kurzer Unterbrechung war er von 1868—1895 in München tätig. Als 73-Jähriger trat er noch einmal in der Rolle des Nachtwächters in den Meistersingern unter H. Richter vor das Publikum.

— Der Musikgelehrte *Rudolf Wustmann* ist, 44 Jahre alt, am 15. August in Bühlau gestorben.

— Beim Schlusse des Blattes geht uns die Trauerkunde vom Tode *Friedrich Gernsheims* zu.

— In Hamburg starb am 5. September Professor *Emil Krause*, der hier hochgeschätzte Musikpädagoge, Komponist und Schriftsteller. Im Jahre 1840 zu Hamburg geboren, studierte er am Leipziger Konservatorium unter Moscheles, Hauptmann, Richter Musikwissenschaft und Klavier, um sich später in seiner Vaterstadt als Lehrer am Konservatorium wie als Musikreferent verdient zu machen. Er veröffentlichte Klavier-, Chor- und Kammermusikwerke sowie Lieder. Das musikalische Hamburg verliert in ihm einen treuen Arbeiter, der allseitig herzliche Verehrung genoß. *B. W.*

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Das *Dresdener Königl. Konservatorium* hatte, wie der kürzlich versendete Jahresbericht meldet, im abgelaufenen Studienjahre 308 Schüler. Verstorben sind von den Mitgliedern des Lehrkörpers *C. H. Döring* und *Ida Auer-Herbeck*, diese in Amerika. Der Krieg macht sich auch im Betriebe dieser Anstalt geltend.

— Der Verlag der Dresdener Musik- und Theater-Zeitung beabsichtigt *Albert Fuchs'* „Kleine Schriften" zu veröffentlichen. Der Band soll mit einer kurzen biographischen Würdigung des Komponisten von Dr. Erich H. Müller eingeleitet werden. Von Albert Fuchs' Schriften sind zunächst zur Veröffentlichung ausersehen: 1. Was versteht man unter „italienischer Gesangsmethode" und welche Bedeutung hat sie für den heutigen Kunstgesang? 2. Cremoneser Geigen. 3. Zur Feier des 350jährigen Bestehens der Königlich Sächsischen musikalischen Kapelle. 4. Zur Geschichte der Oper. Ein Erinnerungsblatt an Peris und Caccinis im Jahre 1600 erschienene Opern. 5. Goethe und die Musik. 6. Opernkritiken. Der Subskriptionspreis beträgt pro Exemplar 3 M.

— Der *Verband zur Förderung deutscher Theaterkultur* hat sich zu Goethes Geburtstag in *Hildesheim* begründet. Er bezweckt den Zusammenschluß aller Deutschen zur Hebung und Förderung des deutschen Theaters als Pflegestätte der Kunst im Geiste deutscher Dichtung und Gesittung, will das Theater allen Schichten des deutschen Volkes zugängig machen, das Verständnis für die nationale Bühnenkunst und ihre Bedeutung wecken und Mißstände im Theaterwesen bekämpfen. Diese Zwecke sucht der Verband durch Förderung des staatlichen und städtischen Eigenbetriebes (Stadttheater, Städtebundtheater, städtische Orchester), Einrichtung und Förderung von Volksbühnen, Verbands- und Landschaftstheatern, durch Förderung einer umfassenden Theatergesetzgebung, durch Veranstaltung von Vereinsvorstellungen, Vereinsvorträgen und Vorlesungen, durch Einrichtung von Bibliotheken zu erreichen. Große Mittel und rücksichtsloser Kampf gegen die Verlotterung der Bühne, gegen Denkfaulheit und gemeine Genußsucht werden nötig sein, das hohe Ziel zu erreichen. Wir stellen die „N. M.-Ztg." etwaigen sachlichen Einsendungen zur Frage gerne zur Verfügung.

Das Reichsbank-Direktorium

ersucht die Redaktionen der Fachzeitungen, ihre Leser aufzufordern, Angaben über die von ihnen gezeichneten *Kriegsanleihebeträge* zwecks Veröffentlichung einzusenden. Indem wir diesem Wunsche nachkommen, bemerken wir, daß es sich dabei um eine keineswegs bedeutungslose Angelegenheit, vielmehr darum handelt, durch gutes Beispiel die Säumigen zur Erfüllung einer vaterländischen Pflicht anzuspornen, sodann aber auch darum, statistisches Material zu gewinnen. Auch Angaben über Zeichnungen auf die früheren Anleihen sind erwünscht. **Die Schriftleitung der N. M.-Z.**





Schicksal.

Roman von LIZZIE LANDAU.

(Fortsetzung.)

„Ihre Gattin ist wahrscheinlich für den interessanten Fremdling eine eben solche Augenweide, wie er für die jungen Damen," neckte Herr Stechow. — „Er soll sich die Augen an der Landschaft weiden!" Dr. Fellner war nicht gemütlich, wenn es sich um seine Frau handelte.

„Wie wäre es, wenn wir einen gemeinschaftlichen Ausflug nach dem Oberblegisee machten?" schlug Frau Stechow vor, um die Stimmung zu verbessern und so brach die kleine Gesellschaft auf. Zur Abendtafel erschien Ralph nicht.

Am nächsten Morgen im Garten — es war ein verhaltener, schwüler Tag, auf Büschen und Sträuchern lag eine Schwere, sogar die Maßliebchen im Rasen sahen erschöpft aus — da trafen sie sich und wußten sich nichts zu sagen, doch Gerda fühlte, daß sie niemals einen anderen geliebt hatte und diese Erkenntnis raubte ihr Kraft und Sprache.

Endlich sagte er: „Ich kam mir erbärmlich vor, als ich damals abreiste, dennoch war es in jeder Beziehung das beste!"

„Warum?" Die eigene Stimme schien ihr ganz fremd, ganz stumpf und ungefügig.

„Weil ich keine Berechtigung habe, einem Mädchen näher zu treten — ich bin lungenkrank, vorm Jahr hat es sich herausgestellt!"

„Das ist kein Grund!" Sie stieß es förmlich heraus — und Ralph: „Es ist ein schwerwiegender Grund — dazumal kam derselbe noch nicht in Betracht: meine Gewissenhaftigkeit trieb mich fort — ich bin viel zu jung. mich zu verbinden, selbst wenn ich gesund wäre."

Auf Gerdas Glieder legte es sich wie Blei — er hatte ja recht in allem, was er sagte, aber was sollte ihr das Leben ohne ihn, alles war entwertet, farblos .... „Der Tag ist nicht mehr heiter, so liebreich gar nicht mehr" ging es ihr durch den Sinn, während die Schwüle ahnungsvoll aus dem Erdboden dampfte und der sonderbare Morgen silbergraue Schleier um den Garten wob ... sie wußten nicht, wie sie auseinander sollten und hatten sich doch nichts mehr zu sagen, sie, die früher so mitteilsame Gefährten gewesen und dann trennten sie sich erfüllt von einem gemeinsamen Weh — —

Am Nachmittag hatte sich Gerda so weit in der Gewalt, daß sie den einstigen Mitschüler den Freunden vorstellen konnte. Frau Stechow forderte ihn auf, sich dazuzusetzen und zog ihn sofort in ihrer liebenswürdigen Art ins Gespräch.

„Wie froh bin ich, Ansprache gefunden zu haben," gestand er offenherzig, „ich bin meistens so einsam!"

„Reisen Sie denn immer allein?" fragte Frau Stechow teilnahmsvoll.

„Gewöhnlich und zwar auf meinen eigenen Wunsch; zuerst kam meine Mutter mit und regte sich meinethalben so unsagbar auf, daß sie mich nur noch kränker machte; mein Diener ist ein erfahrener Pfleger und so habe ich mir mit Zustimmung des Arztes ausgebeten, allein zu reisen — es bekommt mir viel besser — Mama besucht mich ab und zu, aber eigentlich wirft mich ihre ängstliche Fürsorge eher zurück!"

„Seit wann sind Sie leidend?"

„Vorm Jahr bekam ich den ersten Blutsturz, seitdem treibe ich mich in der Welt herum und vegetiere; den Sommer soll ich im Hochgebirge verbringen, den Winter im Süden. Wenn mein Befinden einigermaßen erträglich ist, lese ich gute Bücher, um nicht ganz zu verblöden — aber mein Studium, ich wollte Musiker werden, habe ich aufgeben müssen — normale Verhältnisse sind für mich unmöglich geworden — die paar armseligen Jahre, die mir noch bleiben, kann ich nicht einmal ausnutzen wie ich will — jede kleine Anstrengung ist mit Lebensgefahr verbunden — sagen die Aerzte."

Ergriffen lauschten die Anwesenden und er fuhr fort: „Wenn es nicht wegen meiner Mutter wäre, so täte ich doch, was mir gefällt, was habe ich denn vom Dasein, wenn ich so dahindämmere? Nur ihr möchte ich es nicht antun, früher zu sterben, als ich es nötig habe."

„Wer weiß", sagte Frau Stechow, „Sie können vielleicht durch Ihre Kuren dauernd erhalten werden, es ist schon mancher gerettet worden, der sich verloren geglaubt — Sie wissen nicht, wie stark gute Luft auf den menschlichen Organismus wirkt, natürlich mit der geeigneten Lebensweise verbunden — schon darum sollten Sie sich pflegen! Wenn Sie noch einige Jahre vorsichtig sind, können Sie vielleicht wieder arbeiten und überleben uns alle."

Er lächelte wehmütig: „So ehrgeizig bin ich nicht einmal, habe auch keine Hoffnung, obwohl der Optimismus sonst das Merkmal der Schwindsüchtigen ist!"

„Es wird mir ein großes Vergnügen sein, Ihnen öfters vorzuspielen!" sagte Hilde unvermittelt.

Dankbar blickte er sie an: „Sie sind zu gütig, gnädiges Fräulein, nichts würde mir mehr Freude bereiten, als Musik zu hören."

Und Dr. Fellner, den seine Eifersucht angesichts solchen Elends gereute, fügte hinzu: „Ich habe einige sehr interessante Bücher mit, sie stehen Ihnen zur Verfügung."

Ein heimlicher Händedruck Karins lohnte ihn: „Du bist mein guter Mann!" flüsterte sie und Ralph sagte:

„Sie sind alle so lieb gegen mich, ich weiß gar nicht, wie ich Ihnen danken soll."

Damit war die Freundschaft geschlossen und Ralph täglich mit ihnen zusammen, er wurde bald der verwöhnte Liebling des kleinen Kreises; Frau Stechow nahm sich seiner mütterlich an, Karin und Hilde behandelten ihn wie einen kranken Bruder, leisteten ihm Gesellschaft, wenn er den Liegestuhl nicht verlassen konnte, musizierten für ihn und lasen ihm vor, auch die Herren unterhielten sich gern mit dem klugen, feingebildeten Jungen. Und Gerda? Gerda litt: ihre Qual war dumpf und stumpf; sie fühlte wie weltenfern sie dem ehemaligen Freunde gerückt war, nicht einmal die spontane geistige Sympathie bestand mehr, die ihn früher ihr nahe gebracht hatte, nichts lag mehr zwischen ihnen und sie grämte sich. Ihre Tage reihten sich aneinander, aufreizend, schmerzvoll, trübten ihr selbst die Freude an der Natur.

Nunmehr nahmen die Berge, die Gegend für sie einen subjektiven Charakter an, sie waren die stummen Zeugen, die Kulissen zu einem Drama, das sich unmerklich, aber desto sicherer entwickelte: „Er liebt dich nicht, weil er eine andere liebt!" rauschte es ihr aus den Wasserfällen entgegen, wenn sie sich verzweiflungsvoll zu den Blumen auf der Alm herabneigte, schienen auch diese ihr die traurige Wahrheit zuzunicken, und über Nacht kam der Föhn, der brüllte ihr schonungslos die Kunde ins Ohr: da weinte ihre Liebe, weinte harte, schwere Tränen. — Jetzt hatte Gerda immer blasse, bittere Träume ...

„Eigentlich ist es nicht recht, einem Fremden zuliebe auf alle größeren Ausflüge zu verzichten," sagte Herr Stechow eines Abends zu seiner Frau.

„Wenn man aber einem armen kranken Menschenkind etwas Sonne in sein klägliches Leben hineinzaubern kann, soll man es tun. Außerdem sind wir ja den ganzen Tag in der Luft," war ihre Antwort. „Ob wir nun eine Bergspitze mehr oder weniger sehen, darauf kommt es nicht an; die Hauptsache ist, daß die Mädchen Ruhe und Sonne haben, um sich von dem anstrengenden Studium zu erholen." — Nach einer Pause setzte sie hinzu: „Du kannst ja mit Dr. Fellner einige Fußtouren machen."

„Wie wäre es, wenn du auch mitkämst und die Mädchen Frau Fellner überließest, bei ihr sind sie sehr gut aufgehoben und dir kann es auch nicht schaden, etwas zu gehen."

Jetzt mußte seine Frau lachen: „Ihr Männer seid doch große Kinder, ich hätte keinen Augenblick Ruhe, wenn ich unsere jungen Damen mit dem hübschen Eschenbach allein lassen sollte."

„Aber lieber Schatz, der Mensch ist ja schwerkrank."

„Gleichviel, sie dürfen nicht erst in Versuchung geführt werden: bald sind die Leidenschaften entzündet. Eschenbach liebt Karin bereits!"

„Fellners leben in der glücklichsten Ehe."

„Deswegen muß ihnen jede Trübung erspart bleiben. Also geh du morgen mit Fellner auf die Wanderschaft, ich werde hier Wacht halten!"

„Meinetwegen."

Stechow legte sich auf die andere Seite und schlief bereits, als seine Frau nachdenklich das Licht ausdrehte ...

„Sie wissen nicht, wie glücklich ich bin, seit ich Sie kenne." Ralph sagte das zu Karin Fellner, als er an einem sonnigen Vormittag im Garten lag; Karin, die im Strandkorb daneben saß, sah von ihrer Arbeit auf und lächelte, aber sagte nichts. — „Wäre es mir nicht möglich gewesen, Sie bald kennen zu lernen, so hätte ich noch eine schlaflose Nacht verbracht."

„Wie kann man sich wegen fremder Menschen aufregen."

„Ich war am 10. Juli nachmittags so elend daran, daß ich am Abend nicht zu Tisch kommen konnte."

„Sie sind überempfindsam."

„Das bin ich auch!" Mit leise vibrierender Stimme sagte er das, „Sie wissen, daß ich nicht zum Vergnügen hier bin, daß ich krankheitshalber nicht zu Hause leben kann". — Er lehnte sich matt zurück und schloß die Augen, entsetzt schaute Karin in sein schönes, erbleichendes Antlitz, dann sagte sie mit erzwungener Fassung: „Sie können trotzdem noch gesund werden, die Luft hat schon Menschen geheilt, die viel kränker waren als Sie."

„Woher wollen Sie wissen, wie krank ich bin? Als mir mein Diener an jenem Abend das Thermometer einlegte, hatte ich wieder 38,7 von der Erregung."

„Dafür können Sie mich nicht verantwortlich machen!"

„Direkt nicht, das lag gar nicht in meiner Absicht, ich wollte Ihnen nur beweisen, daß ich kränker bin, als Sie glauben."

„Wenn es Ihnen beliebt, mit Ihrer Krankheit zu kokettieren und den Hypochonder zu spielen."

„Seien Sie nicht so unbarmherzig, gnädige Frau, Sie sollten Mitleid mit mir haben, ich verdiene es wirklich." Er rückte etwas näher und seine großen blauen Augen suchten flehentlich die ihren. „Es sind keine Härten in Ihren Augen," fuhr er fort, „sie sind tief und grün wie die Nordlandsfjorde und auch ernst wie diese." — Karin lächelte sinnend — „und jetzt flimmern goldné Lichter in ihnen wie Sonnenstrahlen auf dem Wasser, sie sehen schalkhaft aus, als ob ihnen der Troll etwas Neckisches zuflüsterte: der ganze Norden leuchtet in Ihren Augen!"

In Karins Seele begann eine alte liebtraute Saite zu klingen: „Ich will meine Laute holen", sagte sie und stand auf . . .

„Ich möchte jede Stunde festhalten — Sie wissen nicht, wie restlos glücklich ich bin."

Sie saßen wieder im Garten, Ralph im Liegestuhl, Karin daneben im Strandkorb, um sie herum der sonnige Vormittag, in dem sich heimliche Wünsche verfingen. —

„Es sind ja noch fast vierzehn Tage," versuchte sie ihn lächelnd zu trösten.

„Was sind vierzehn Tage, wenn man glücklich ist, die gehen unmerklich vorüber und kehren nie zurück."

„Man kann aber wieder schöne Zeiten zusammen verleben, die Welt ist so klein, wenn man sich erst kennen gelernt hat, findet man sich meistens wieder!"

„Ach, das sagen Sie nur so!"

„Keineswegs, es ist gar nicht ausgeschlossen, daß wir im Vorfrühling an die italienischen Seen reisen; mein Mann will im kommenden Jahre seinen Urlaub auf Frühjahr und Herbst verteilen, in diesem Falle wäre ein Wiedersehen . . . unvermeidlich."

„Wenn Sie erst wieder in Leipzig sind, haben Sie mich vermutlich vergessen, wer weiß, ob Sie sich meiner überhaupt erinnern, wenn Sie mich ‚tot im Wochenblättchen lesen', dann sagt Ihr Mann: ‚Du weißt doch, das war der Kerl, der in Braunwald immer herumlag', und Sie kramen darauf in Ihren Gedächtnisfächern und sagen eventuell: ‚Richtig, an den armen Schlucker habe ich gar nicht mehr gedacht'."

Karin lachte. „Sie sind heute sehr ungnädig, ich will meine Laute holen, die wird Sie ein wenig umstimmen."

„Ich möchte mich lieber mit Ihnen unterhalten!"

Karin, die schon aufgestanden war, setzte sich wieder. „Dann seien Sie gefälligst etwas liebenswürdiger, die anderen halten Sie für einen guten Gesellschafter, weil Sie im großen Kreise immer nett und freundlich sind, die würden sich wundern, wenn sie Sie in diesem Lichte kennen lernten!"

„Habe ich Sie geärgert? Verzeihen Sie, das lag nicht in meiner Absicht," bittend streckte er ihr seine durchsichtige Hand entgegen, die sie etwas zögernd nahm; leichthin sagte sie dann:

„Ich bin Ihnen nicht böse, ich glaube nur nicht, daß es Ihnen gesund ist, so deprimiert zu sein, Sie sollen sich die schönen Stunden nicht mit Hirngespinsten verderben — das Leben bringt schon genug Trauriges."

„Ich habe gar nichts vom Leben gewußt, noch gewollt," sagte er leise, „alles war immer so schön, so liebreich, mir war so viel vergönnt und ich hatte so wenig Bedürfnisse . . . ich lebte nur und empfing, ohne wirklich zu nehmen, das ging so weiter, bis zu dem Tag, dem schrecklichen Tag," er entfärbte sich jäh und schauderte, „an dem ich mein Blut fließen sah; es strömte nur so von mir!" — wieder wurde er von einem langen Schauder gepackt: „Seit jenem Tage habe ich eine wilde Lebenssehnsucht, einen Drang nach Liebe, der mich förmlich verzehrt. Früher ging ich an der Liebe vorbei, fürchtete die Glut, verlangte nur nach milder schonender Zärtlichkeit, weichen Gefühlen, aber jetzt gehe ich an meiner Wunschestiefe zugrunde!" Wieder schauderte er und bedeckte sein Antlitz mit den Händen . . .

„Machen Sie sich nicht so elend," bat Karin, da blickte er auf und sah in ihren Augen den Abglanz seines Wehs!

„Haben Sie auch Leid erfahren?" fragte er.

„Nein, aber eben darum fürchte ich mich zuweilen vor der Zukunft," sie blickte traumverloren ins Weite.

„Ich wollte, ich könnte Sie vor allem Bösen beschützen, für Sie würde ich gern sterben, gleich . . . ich habe Sie lieb, so lieb . . ." Die Erregung raubte ihm die Sprache, er flüsterte, stammelte nur noch — erschrocken beugte sie sich über ihn und wischte ihm die Schweißtropfen von der Stirne: „Karin", hauchte er und suchte ihre Hände zu umklammern.

„Lassen Sie mich!" Karin wehrte sanft, aber bestimmt — er warf sich zurück, die fliegende Röte auf seinem Antlitz war einer wächsernen Blässe gewichen . . . stumm lag er da — hochatmend saß Karin neben ihm — dann sagte er:

„Verachten Sie mich nun?"

„Es tut mir leid, daß Sie sich so weit vergessen konnten; ich habe Sie bisher wie einen jüngeren Bruder behandelt, Sie zwingen mich zurückhaltender zu sein."

Seine Augen füllten sich mit Tränen, sie rollten langsam über die hübsche Decke, die über ihn gebreitet war. — Karin schwieg betroffen — daß er sich nicht schämte, wie ein Kind zu weinen! Dann siegte das Mitleid, sie legte ihre schlanke Hand auf seinen Arm und sagte begütigend aber fest: „Baron, wenn Sie sich nicht beruhigen, muß ich Ihren Diener rufen." Gehorsam drängte er die hervorquellenden Tränen zurück und tupfte sich die Augen.

„Nennen Sie mich nicht ‚Baron' sondern ‚Ralph', bitte, bitte!"

„Sie großes Kind!"

„Kein Mensch ruft mich mehr beim Vornamen, weil ich immer allein in der Fremde bin!"

„Haben Sie keine Geschwister, Ralph?"

Dankbar leuchteten seine Augen auf: „Doch, zwei verheiratete Schwestern, die können mich aber sehr selten besuchen, weil sie von ihren Männern und Kindern in Anspruch genommen sind, außerdem tut mir meine Familie nicht wohl, sie regt sich auf, wenn ich leide und das quält mich."

„Das ist begreiflich, nichts ist schmerzlicher als seine Lieben leiden zu sehen."

„Dann sollen sie sich beherrschen und es mir wenigstens nicht zeigen!" Seine Wangen röteten sich.

„Nicht doch, Ralph."

„Karin!"

„Sie sollen mich nicht so rufen."

„Warum denn nicht?"

„Weil wir uns dazu nicht lange genug kennen."

„Mir ist aber, als ob ich Sie seit immer kennte, Sie sind mir so traut, so vorbekannt," seine Stimme wurde weich, „wir waren vielleicht in einem früheren Leben Geschwister, Karin, oder, oder Liebende; mir ist als ob ich Sie nicht zum ersten Male träfe, ich war nicht erstaunt, als ich Sie kennen lernte, nur betroffen! Ich glaube nicht an den Zufall, den gibt es für mich nicht; Menschen, die sich treffen, geraten nicht zufällig aneinander, sie mußten zusammenkommen, es liegt darin eine Art Vorbedeutung: bei uns auch, Karin."

Sie hatte ihre Hände ineinander geschlungen und hörte aufmerksam zu; ihrem mystischen Nordlandsgemüt klangen diese Worte wie ein liebes Märchen, das sich lange verborgen gehalten hatte in den Nebeln der Kindheit und urplötzlich von kundiger Hand ans Licht gehoben wurde. — Jetzt schwieg auch er und sie wußte nichts zu sagen, trotzdem noch viel Ungesagtes zwischen ihnen lag, zwischen ihnen lag auch das flimmernde Sonnenlicht und streute wahre Goldschätze über sie aus. —

„Ihre Haare sind aber noch leuchtender, als die Sonne, Karin" — sie fuhr zusammen in ihrer Traumversonnenheit, denn seine Worte waren unerwartet gefallen, dann lächelte sie, „darf ich weiter sprechen?" bat er — sie nickte nur und er fuhr fort: „Ich komme mir vor wie ein Ausgestoßener oder wie ein Verschmachtender."

„Warum"? fragten Karins Augen.

„Weil ich ausgeschlossen bin aus der Gemeinschaft der Menschen, für mich darf es nie Liebe geben; ich bin mitten in der Welt und stehe trotzdem außerhalb des Lebens, für mich gibt es weder Zukunft noch Gegenwart, dafür kann ich auf keine Vergangenheit zurückblicken." Erschüttert schaute sie ihn an — „und jetzt stehe ich vor einem Heiligtum, das mir ewig verschlossen bleiben wird."

Karin vermochte keinen Ton über ihre Lippen zu bringen, still und blaß, wie gebannt, hingen ihre Blicke an ihm, jetzt sagte er: „Ich sehne mich ständig nach einem einzigen Kuß der Liebe, wie der Verdurstende nach einem Tropfen Wasser, ich lechze danach, ich vergehe förmlich. Immer bekomme ich Mitleid entgegengebracht, wie ich dieses Mitleid hasse und verachte; was habe ich davon? Ich muß dankbar sein, immer dankbar sein, ohne geben zu können, ich muß immer nehmen, ohne je wirklich etwas zu bekommen. Und dabei könnte ich so endlos lieben, so heiß lieben, meine Liebe ist viel stärker als ich."

(Fortsetzung folgt.)

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel, Stuttgart.
Schluß des Blattes am 9. Sept. Ausgabe dieses Heftes am 21. Sept., des nächsten Heftes am 5. Oktober.

Verantwortlicher Schriftleiter: Professor Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

XXXVII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1916 Nr. 1
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Der Schmied.

Aus den „Liedern der Not“ von Paul Remer.




Schmer - zen. Wirk ein flam-mend Mor - gen-rot;
cresc. molto
horch' es gellt ein Schrei nach
Brot!
ff pochend
dim.
Glü - he Ei - sen glü - - - - - he.
rall. molto

„Jugend“

1. Fröhlichkeit *

Kurt Striegler, Op. 6 Nº 1



* Diese Stücke sind nach persönlichem Empfinden ganz frei vorzutragen



p *tempo*

mf

f

Tempo I

sf *p*

sf *cresc.*

sf

f

Ein wenig ruhiger.

p

pp

rit.

Tempo I

fsf *p*

accel. e dimin.

pp

XXXVII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1916 Nr. 2
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Fräulein Grete Koerner in Halle a/S. gewidmet.

Sonatine G dur

I. Satz

Hans Schmidt.




C
mf
p
pp
D
m.g.
1.
2.
cresc.
f
un poco rit.
ff
E
a tempo


p
mf
f
p
espr.
breiter
breiter
F
a tempo
gemächlich
a tempo
gemächlich
G
mf
rit.
rit.

„Jugend“


4. Tändelei
Kurt Striegler, Op. 6 No 4.
Leicht. Wiegend.
KLAVIER.
p
l. H.
p espr. dolce
cresc.
f
pp
cresc.
f rit.
p a tempo
pp
mf
p
N.M.-Z. 2b

XXXVII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1916 Nr. 2
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Fräulein Grete Koerner in Halle a/S. gewidmet.

Sonatine G dur

I. Satz

Violine

Hans Schmidt.



XXXVII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1916 Nr. 3
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

In Treue fest.

Marsch (Kanon)
für Pianoforte zu 4 Händen.

Bemerkung: Dieses Musikstück (Kanon) wird in der Weise ausgeführt, daß der Primospieler alle Noten im Violinschlüssel, der Secondospieler hingegen dieselben im Baßschlüssel liest.
Secondo beginnt, Primo fängt erst von vorn an, wenn Secondo beim Zeichen 𝄋 angelangt ist.
Zufällige Versetzungszeichen gelten nie über den Takt hinaus, werden also nicht im folgenden Takt durch ein ♮ ungültig gemacht. Versetzungszeichen, welche dem einen Spieler überflüssig erscheinen, haben für den anderen Gültigkeit. z. B. steht im 2. Volltakt rechts für Secondo ein überflüssiges ♯ (cis), dieses bedeutet aber für Primo ais.
Stehen zwei dynamische Zeichen übereinander, so gilt das obere für Primo das untere für Secondo.
Der Primospieler schließt mit dem Achtel vor der punktierten Doppellinie im drittletzten Takt, während der Secondospieler bis zu Ende spielt.

Ernst Göthel Op. 5.[2)]




Vom Secondospieler auszulassen.
pp
ff
tr
p dolce
mf
p
mf
p
mf
mf
ppp
p dolce
1
mf
p
cresc.
cresc.
f
f
non legato


non legato
f
ff
sempre ff
non legato
Fine
del Primo
poco riten.

Agathe Gall-Romen zugeeignet.

Klingt im Wind ein Wiegenlied.

Gedicht von Th. Storm.

Cornélie v. Oosterzee.



XXXVII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1916 Nr. 4
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Die Taube

(B. Björnson)

Max Lang
aus: Nordische Lieder Op. 11.



Der „Neuen Musikzeitung“ zum ersten Abdruck überlassen. N.M.-Z. 4a



p
Ich hör - te sie nicht kla - gen, nicht
8
p
stöh - nen und nicht fleh'n...
dim.
Ped.
poco rit.
3
pp
Die Schwingen fühlt' sie ver - sa - gen, da
(langsam)
pp
muß - te sie un - ter - geh'n...
ppp

Kriegswetterbericht.

Max Bewer.



Ihrer Königlichen Hoheit der Großherzogin Luise von Baden ehrfurchtsvoll gewidmet.

Gebet.

(Ed. Mörike.)



XXXVII. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1916 Nr. 5
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

„Deutschland, o Deutschland, du Land, so schön, so jung, so stark!"

Text und Musik von Rich. Schütky.




Etwas ruhiger.
p
Herr, rei-che dei - neHand uns für das Hei-mat-land, schüt-ze die Söh - ne sein
schüt-ze auch den Kai-ser mein! Steh'uns bei in Kampf und Not. Leuchten laß das Morgenrot für
(Chor
ad lib.)
Deutschland, mein Deutschland, das Land so schön, so jung, so stark! Deutschland, mein Deutschland,
frisch ist dein Blut dein Mark! Ob viel' Feind' auch ringsum steh'n, siegreich wirst du be-steh'n,
blank ist dein Schild, blank deine Wehr, kämpfest für Recht, für Ehr'!
(ad lib. die 4 letzten Takte wiederholen und dann als Schluß die kleinen Noten singen.)

Die fünf Hühnerchen.

Viktor Blüthgen.

Max Battke.




zank-ten sich fünf Hüh-ner-chen um ei - nen Re-gen - wurm, da zank-ten sich fünf
hat-ten die fünf Hüh-ner-chen ein - an-der wie-der lieb, da hat-ten die fünf
um ei - nen
sich wie - der
Hüh-ner-chen um ei - nen Re - gen - wurm, um ei - nen Wurm,
Hüh-ner-chen ein - an-der wie-der lieb, sich wie - der lieb,
um ei - nen Wurm
sich wie - der lieb
Wurm
lieb
um ei - nen Re - gen - wurm.
ein - an - der wie - der lieb.
2. Und
1.
2.

XXXVII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1916 Nr. 6

Der Tannenbaum.

(Georg Chr. Dieffenbach.)

Kinderlied.

Gust. Lazarus.





tranquillo
kind - chen schickt durch Schnee und Eis Herrn Nik - las dann hin - aus, der
p
schnei - det ab den Tan - nen - baum, und nimmt ihn mit nach Haus. Christ -
f
p
cresc.
kind - chen hängt mit zar - ter Hand viel Nüss' und Äp - fel dran, und
p cresc.
f
Licht - lein steckt's auf je - den Zweig, dar - an auch Mar - zi - pan.


Andante molto.
p espress.
Und kommt die lie-be Weihnachtszeit, da klin-gelt die Ma-
p
p
espress.
cresc.
ma. Wie steht der grü-ne Tan-nen-baum so bunt und hel-le
cresc.
f
da! Du Tan-nenbaum im dunk-len Wald, bald wirst du ab-ge-stutzt, drum
f
schneller
freu-e dich, dann wirst du auch gar herr-lich auf-ge-putzt!

Meinem Freund Dr. Alex. Bittler z. Zt. im Feld.

Adagiothema
aus dem Streichquartett Op. 127
von Ludwig van Beethoven.

Für Violine, Harmonium oder Klavier
von Armin Knab.



XXXVII. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1916 Nr. 6
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Adagiothema

aus dem Streichquartett Op. 127

von Ludwig van Beethoven.

Violine.

Für Violine und Harmonium oder Klavier gesetzt von Armin Knab.

Adagio ma non troppo e molto cantabile.



XXXVII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1916 Nr. 7
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

An Hans von Volkmann.

Deutscher Frühling.

1. Unter Birken.

Walter Niemann, Op. 34. №1.




Poco più animato, alla pastorale. (♩=66.)
ancora
dolce
dolce
mp
poco espr.
poco espr.
poco piu animato
poco mf
poco rall.
pp subito
dolcissimo
Tempo I, ma molto più sostenuto.
dolciss.
pp
un poco più largamente e sonoro
poco espr.
mf
rallent.
dolce
ten.
pp
in tempo, tranquillo
dolce sonoro
mp
poco rallent.
molto tranquillo ed espress.
p
dolce
dolce
rallent.
dolce ten.
L.H.
R.H.
pp

Aus dem ersten Akt des musikalischen Lustspiels:
„Fanfreluche."

(Verlag 3 Masken, München.)

Wilhelm Mauke.



Mit Erlaubnis des Verlags der Neuen Musik-Zeitung zum Abdruck überlassen.


(sie herzt ihn)
Alcindor.
sorgsam dich pflegen, sü - ßes Geschöpf! Ach E - li - an - te, teu - re Ge - lieb - te,
schone - ne mich, zer - brich nicht mein Herz.
rall.
Eliante. p a tempo
Par - don, Herr Marquis, wie
mf
p
konnt' ich ver - ges - sen Ih - nen zu dan - ken! Sie hiel - ten Ihr Wort, ich hal - te das
rall.
(reicht ihm die Hand zum Kusse)
mei - ne.
a tempo
Tutti.
f
rall.
tr

XXXVII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1916 Nr. 8

Mazurka.





XXXVII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1916 Nr. 8
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Mazurka.

Edgar de Glimes.




p
p
stacato
tr



passionato
Da Capo vom 𝄋 bis ⊕.

XXXVII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1916 Nr. 9
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Aufbruch zur Schlacht.

(Martin Boelitz.)

Gustav Lewin.




Der Weg liegt da, ich will ihn auf-recht ge - hen, der dun-keln Stun - de
ernst in's Ant - litz se - hen, was es auch sei, was es auch sei.
Viel - leicht, daß ich am Fein - des - feu - er lie - ge, die an-dern
ju - beln vom er - kämpf - ten Sie - ge, der stolz voll - bracht.
p
mf
p
ff


Ruhiger.
Auf - flammt das Fir-ma-ment im Glanz der Sterne, und Träume, Lieb-ste,
p zart
Träu - me wandern in die Fer - - ne durch Licht und Nacht.
p
Vielleicht, daß sie mich bald zur
sehr getragen und ruhig
pp
Ru - he sen-ken, viel-leicht, daß wir euch gold-nen


Frie - - den schen - ken, daß wir es sind.
p
sehr ruhig
Dann küß' die Kin - der, laß ihr Herz nicht wei - nen, die Son -
mf
- ne soll auf kla - re Stir - nen schei - nen, wenn wir es sind,
ad libitum
f
p
3
wenn wir es sind.
p
mf
pp

XXXVII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1916 Nr. 10
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Ein Idyll.

Alfred Schüz




p espr.
mf
p.
cresc.
f
p
f
decresc.
p
mf
p
f
mf
p dol.
cresc.
mf


cresc. rit.
cresc.
p dolciss.
rit.
decresc.
R.H.
L.H.
rit.


p
Ped.
cresc.
cresc.
8
sf
p espr.
cresc.
sf
Ped.
sf
f
rit.
mf
p
f
p

XXXVII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1916 Nr. 11
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Das Königskind.

(Gedicht von Paula Dehmel.)

Anna Hegeler, Op. 5 Nº 3.




p
Kann da der gel - be
p a tempo
leicht
p
Son-nen-strahl: Ich tan-ze Tip-pel Hu-sche - mal, willst du mei-ne Tän-zer-in
mp
poco rit.
p
poco rit.
sein?
mp
Wer
tanzt mit mir? wer spielt mit mir? der Sonnenstrahl ist zu fein.
p
marcato
poco rit.


f con fuoco
f con fuoco
Kam da der wil - - de Pu-stewind: Hei-deih! ich spie-le
mf
We - - ge-find,
ff breit
lauf doch! fang mich ein!
ff breit
f a tempo
con fuoco
poco rit.

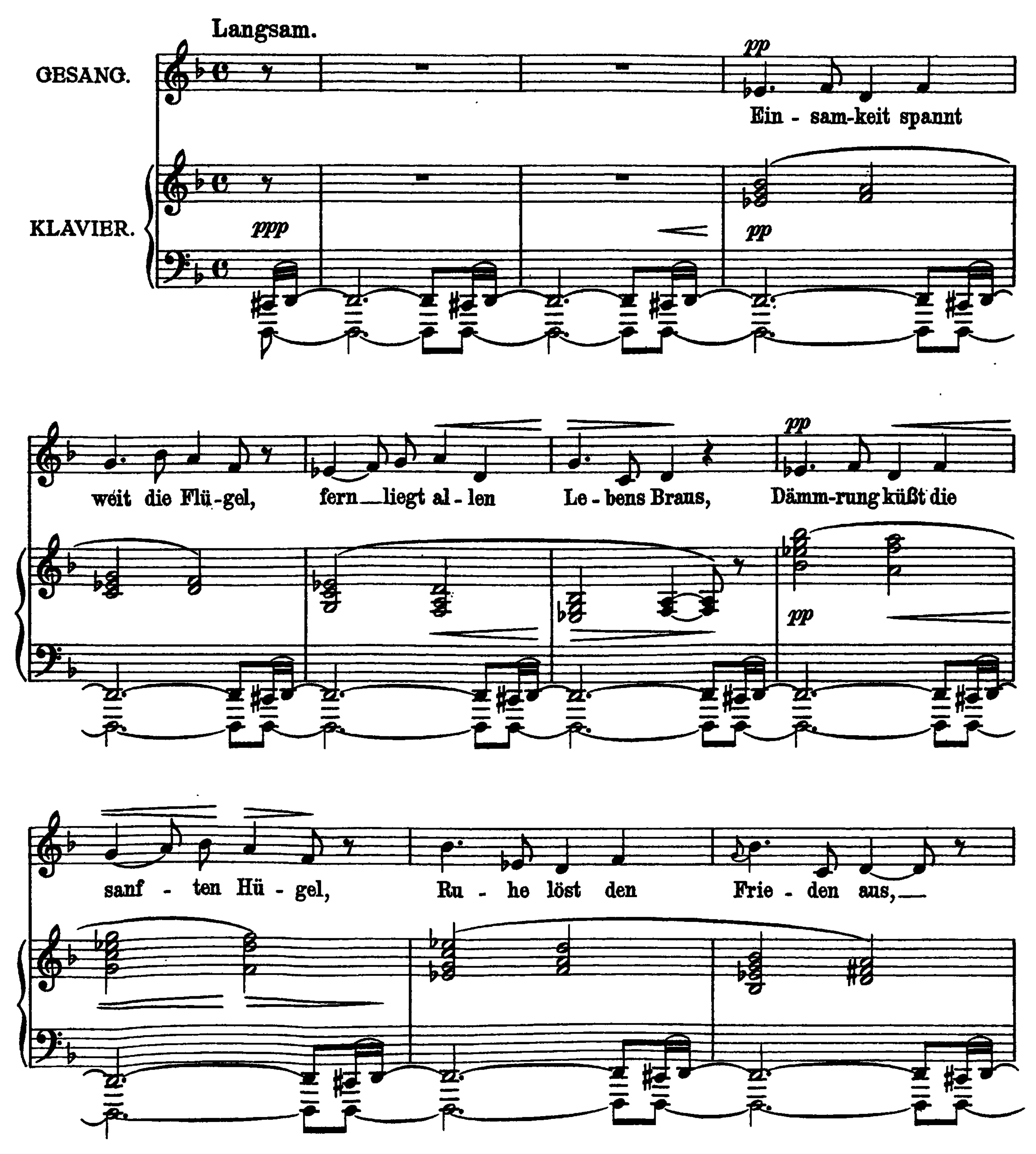

mf a tempo
Wer tanzt mit mir? wer spielt mit mir? der
mp a tempo
marcato
Wind macht mein Krön - chen ent - zwei.
poco rit.
p a tempo
Kam da un - ser brau - ner
mp
poco rit.
p a tempo
Jun - ge an, macht 'nen Die - ner wie'n E - del - mann: Prin - zeß, ich bin so
p
poco rit.
p poco rit.
frei!
p a tempo
pp rit.
ppp

XXXVII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1916 Nr. 12
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Wenn die Schatten wachsen.

(Wilhelm Conrad Gomoll.)

Richard Wintzer.




pp
Ruhe löst den Frieden aus.
ppp L.H.
pp
p
Nur die Dommel klagt im Moor.
p
dim.
pp
Hoch die Wolken ziehn im Reigen ihre wunder-
pp
wei-te Bahn,
pp
über'm See liegt Abend-schweigen,
ppp L.H.


und der Stil - le Träu - me nah'n.
8
ppp
pp
pp
Leis' am
U - - - - fer rauscht das Rohr.
pp
rit. e dim.

„Lust und Freude."

Frohes Spiel.

Ludwig Gaber.



XXXVII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1916
Nr. 13




vorwärts drängen
mp
pp
mf cresc.
ruhiger werden
f
ff
sempre decresc.
ritard.
a tempo
8va
ppp
Vh
p
sehr innig
oder
p ritard.

Frl. Ida Herion Stuttgart zu eigen.

Träumerei.

(Erinnerung an Chopin.)

C. Knayer.




energico
sf
f
animando
sf
Tempo I.
con Pedale
ritard.
a tempo
rallent.
sf meno mosso
Ped.
Ped.
Ped.

XXXVII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

1916 Nr. 14

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Sarabande

aus einer Suite für Klavier

von Händel.



Der Kriegsklapperstorch.

Hermann Grabner.




Leg ihr in die Wieg' mit-ten in die Stub. Ei-nen stram-men
poco rit.
mf
a tempo
p
Bub! Kriegt er Lie-bes-ga-ben soll sie auch was ha-ben!
cresc.
mf
pp a tempo
p
Klap-per-storch flieg! flieg!
mp
dim.
pp
Bring den Deut-schen Sieg! Den Va-ter a-ber schick der Mut-ter bald zu-
poco rit.
cresc.
mf
a tempo
p
rück! Da-mit er voll Ver-gnü-gen den Bu-ben hel-fe wie-gen.
cresc.
poco rit.
mf
pp
a tempo

Lied der Kriegsfreiwilligen.

(Klabund.)



XXXVII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1916 Nr. 14
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Sarabande
aus einer Suite für Klavier
von Händel.



Übertragung für Violine und Pianoforte
von Alexander Eisenmann.

Adagio.

p — *breit* — *tr* — *tr*

p *tr* *cresc.* *f* *tr*

mf *tr* *p* *tr* *mf*

cresc. *f* *tr* *p*

tr *f*

1. *tr* 2. *breit* *tr*



XXXVII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1916 Nr. 15

För de Görn.



W. de Witt.

Ruhig und leise.

GESANG.

KLAVIER.

1. Still, min Han - ne, hör mi to! Lüt - je Mü - se pipt int Stroh, lüt - je Va - geln slagt in Bom, röhrt de Flünk und pipt in Drom.
2. Still, min Han - ne, hör mi an! Bu - ten geit de bö - se Mann, ba - ben geit de stil - le Mahn, „Kind, wull hett da Schri - gen dahn?"
3. Ä - wern Bom so still un blank, ä - wert Hus an He - ben lank, un wo he fra - me Kin - ner süht, kik mal an, wa lacht he blid!
4. Denn seggt he to de bö - se Mann, se wüllt en be - ten wi - der gahn, denn gaht se beid, denn staht se beid ä - wert Moor un ä - wer de Haid.
5. Still, min Han - ne, slap mal rar. Mor - gen is he wed - der dar, rein so gel, rein so blank, ä - wern Bom an Him - mel lank.
6. All int Gras de ge - len Blom, Vo - geln pipt in Ap - pel - boom, still un makt de O - gen to, lüt - je Mü - se pipt int Stroh.

Dem Andenken meines lieben Schwagers Karl Storch gefallen in den Karpathen am 8. März 1915.

Am Abend vor der Schlacht.

von einem Musketier des Infanterie Regt. № 88.




1. Ne - bel zie - hen auf dem Grund, mor - gen, ja, mor - gen ist die Schlacht.
2. schläfst auch du mein hol - des Kind, mor - gen, ja, mor - gen ist die Schlacht.
3. was ist al - ler Streit der Welt, mor - gen, ja, mor - gen ist die Schlacht.
cresc.
1. Ich denk' an dich auf stil - ler Wacht mein fer - nes Hei - mat - tal, an
2. Ich den - ke dein auf treu - er Wacht mein Mäd - chen hold und schön könnt'
3. Und sterb' ich dann auf treu - er Wacht im frü - hen Son - nen - strahl, so
cresc.
1. Va - ter und an Mut - ter viel tau - send, tau - send mal, an
2. ich in dei - ne Au - gen noch ein - mal, ein - mal sehn, könnt'
3. schüt - ze Gott mein Va - ter - land und mei - ne Lie - ben all, so
f
mf
1. Va - ter und an Mut - ter viel tau - send, tau - send mal.
2. ich in dei - ne Au - gen noch ein - mal, ein - mal sehn.
3. schüt - ze Gott mein Va - ter - land und mei - ne Lie - ben all.
1. u. 2.
3.
2. Die
3. Die
p

Ein Reihen auf dem grünen Plan

Nr. 4 der Sieben Idyllen, Op. 104 für Harmonium.



*) Die Beilage-Erlaubnis dieses Stückes zur vorliegenden Nr. der Neuen Musikzeitung ist erteilt von der Firma Carl Simon Musikverlag, Berlin W. 35.



a tempo
frischer
più f
fz schmetternd
ten.
f lustig
rit.
heimlich
graziös
still ausklingend
p

XXXVII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1916 Nr. 16

Adagio.

Violine.

Karl Goepfart.



XXXVII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1916 Nr. 16
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Adagio.

Karl Goepfart.




Belebter.
f feurig
f
feurig
mf
f
mf
f
mf
mf
p
mf
ff
f
f
f


ruhiger
rit.
ruhiger
rit.
Tempo I.
p dolce
p dolce

Sehr breit.

Sehr breit.

langsamer werdend

breit

breit

XXXVII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1916 Nr. 17

Im Volkston.

(Theodor Storm.)

Ernst Fischer.




lein, lieg' ich und schla - fe nicht und den - ke dein.
Ist doch die See - le
mein so ganz ge - wor - den dein, zit - tert in dei - ner Hand, tu' ihr kein
Leid!
etwas rit.
a tempo
cresc.
dim.
rit. assai

Mondnacht.

Eichendorff.

Ernst Fischer.




rausch - ten leis die Wäl - der, so sternklar war die Nacht.
Und mei - ne See - le spann - te
weit ih - re Flü - gel aus, flog durch die stil - len Lan - de, als
flö - ge sie nach Haus.
rit.
ppp

Frl. Emma Greßler - Stuttgart zu eigen.

Bärentanz.

Andante. C. KNAYER.




a tempo
p
mf
f
sf
p
f
sf
p
animato
3
3
5
3
3
5
ff portato
f
mf a poco a poco
de - cres - cen - do
p stacc.
pp
ral - len - tan - do
ppp
Verschiebung

Meiner lieben Mutter zugeeignet.

Volkslied.

(Anna Ritter.)



Meiner lieben Mutter zugeeignet.

Volksweise.

(Anna Klie.)



XXXVII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1916 Nr. 20
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.



XXXVII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1916 Nr. 20




immer mehr zurückhaltend
Sehr breit.
immer mehr zurückhaltend
In ruhiger Bewegung, mit viel Empfindung.
1. ein wenig zurückhaltend
ein wenig zurückh.
2. ein wenig zurückh.
Im Zeitmaß.
ein wenig zurückhaltend
bewegter
zurückhaltend
Im Zeitmaß.
bewegter
zurückhaltend

1. *ein wenig zurückhaltend* Im Zeit. 2. *sehr zurückhaltend*

ein wenig zurückhaltend

sehr zurückhaltend

Wie zu Anfang.

nach und nach anwachsend

nach und nach anwachsend


Breiter.
immer mehr zurückhaltend
immer mehr zurückhaltend
Sehr breit.
Sehr langsam.
wieder bewegter werdend.
wieder bewegter werdend
Nun wuchtig, ziemlich breit.

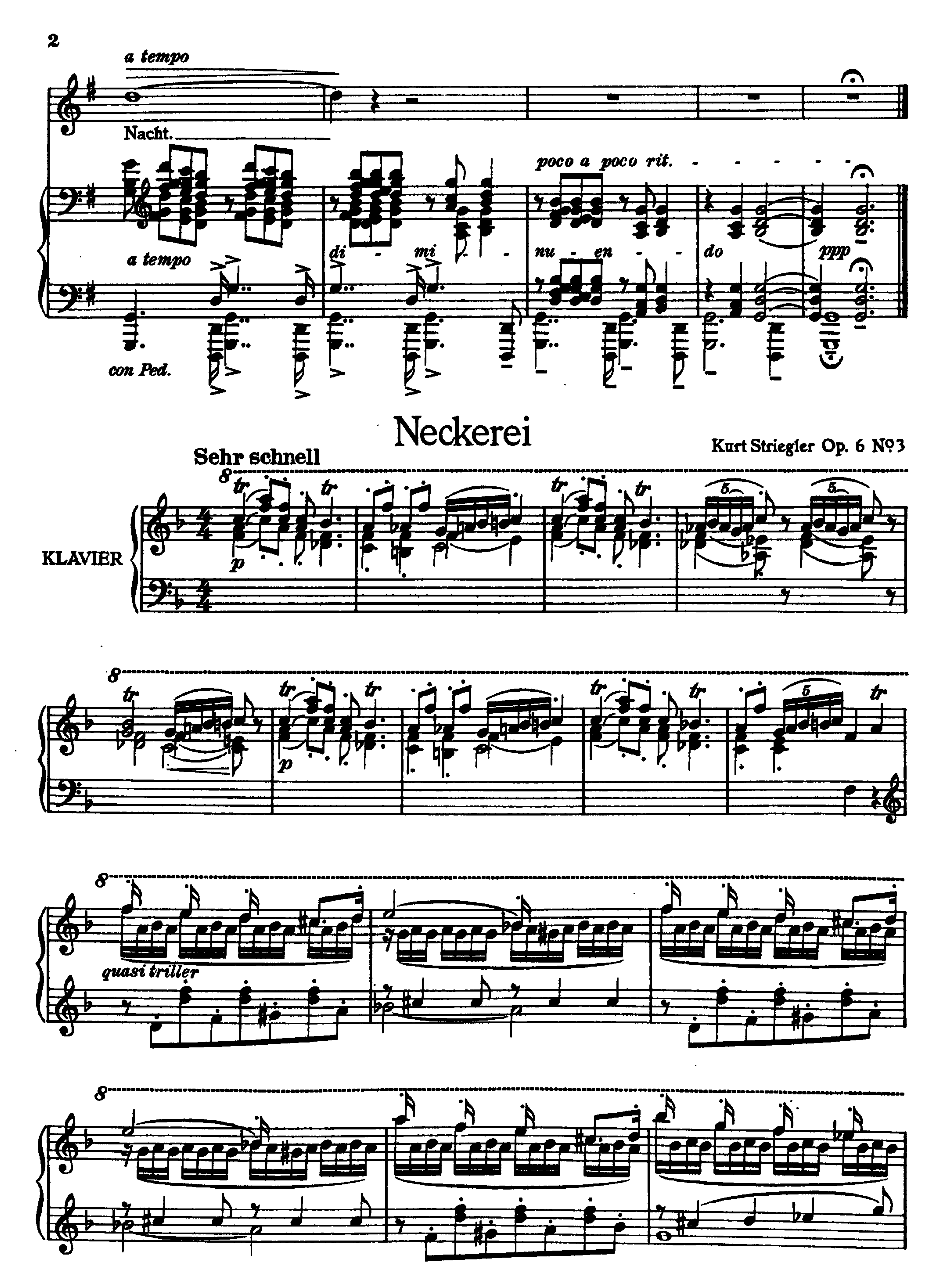
XXXVII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1916 Nr. 22
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Nachtlied im Juni.

Gustav Schüler

Joseph Haas.




a tempo
Nacht.
poco a poco rit.
a tempo
di - mi - nu - en - do
ppp
con Ped.
Neckerei
Sehr schnell
Kurt Striegler Op. 6 Nº 3
KLAVIER
p
quasi triller


rit.
p tempo
cresc.
f
sf
p
pp
acce - le - ran - do
Ped.

Zwei rote Rosen brennen.

Gedicht von Gustav Falke.



XXXVII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1916 Nr. 23
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Frommer Sinn.

Eugen Schmitt.

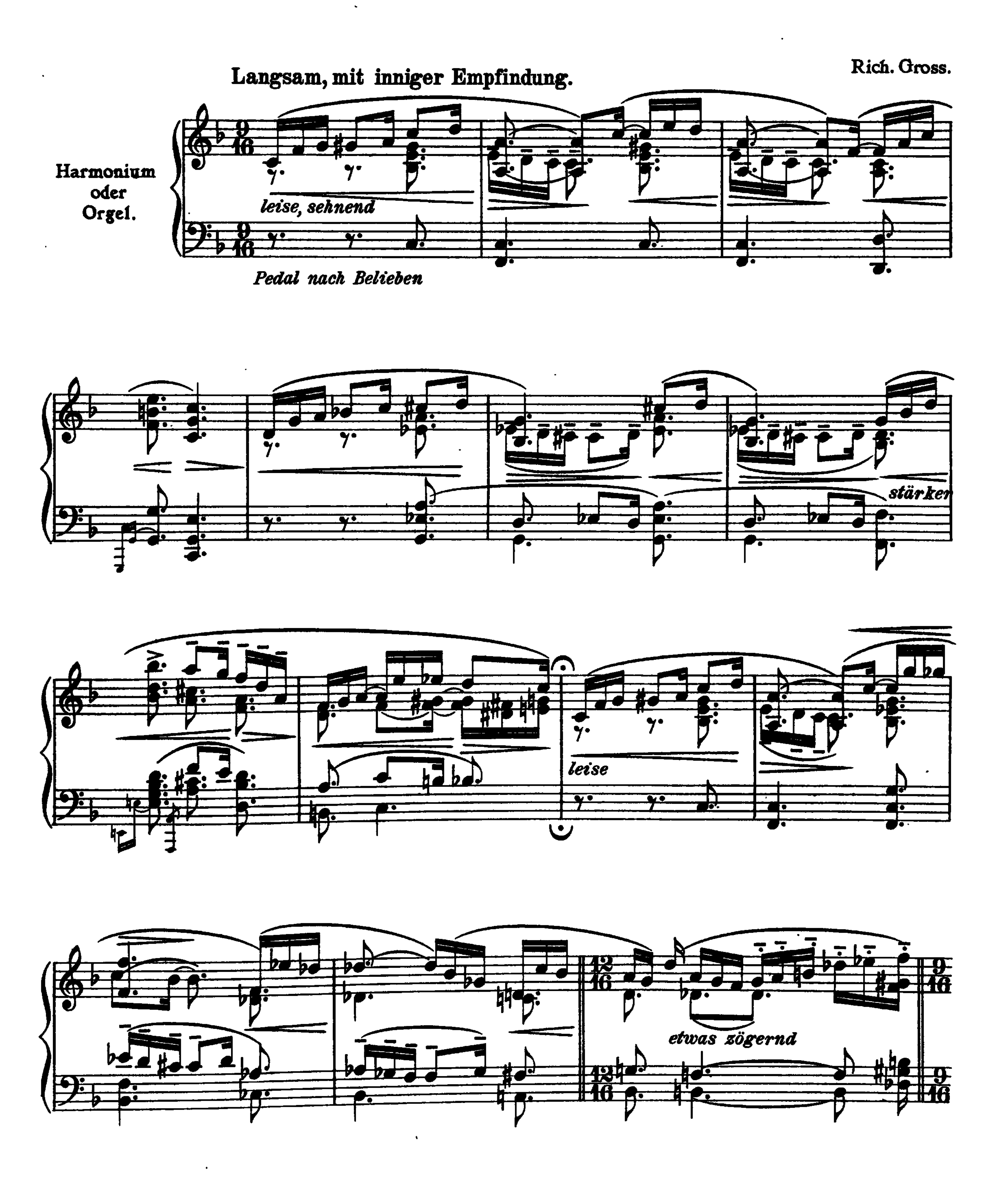


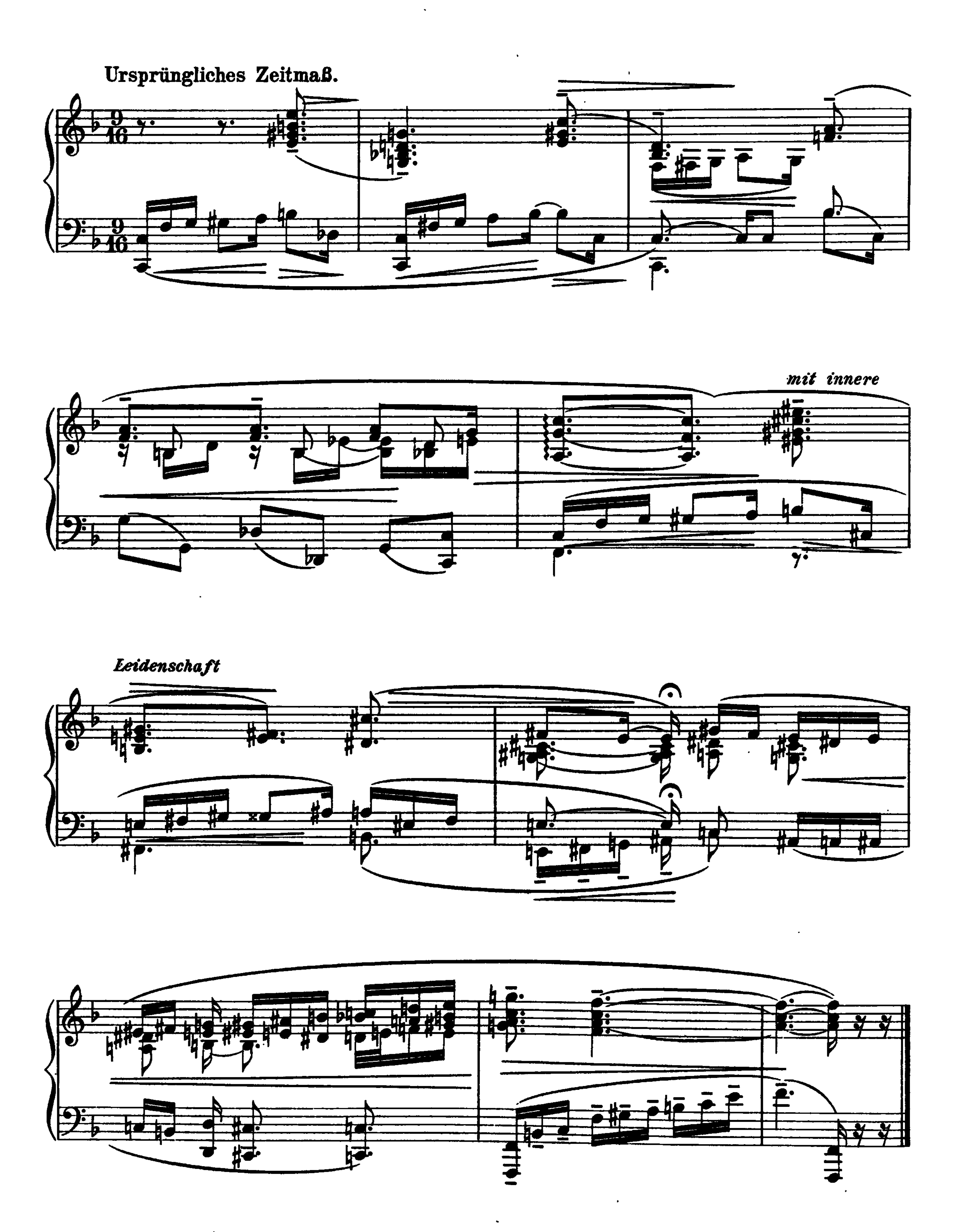
Versette.


Etwas lebhaft.
Eugen Schmitt.
Harmonium oder Orgel.
etwas verlangsamen

„Herrn Professor Max von Pauer in dankbarster Verehrung gewidmet.“

Stilles Gedenken.





Ursprüngliches Zeitmaß.
mit innere
Leidenschaft

XXXVII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1916 Nr. 24

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Regen.

Otto Riemasch.

Richard Wintzer.




2
mf
Le - ben greift lei - se fra - gend in sie ein, und
mf
mf
dim.
p allmählich etwas bewegter
pp wieder ruhiger
sie er - zit - tern und er - be - ben in zar - tem Klan - ge,
pp
ppp
Tempo I.
pp
dim.
ton - los, fein. Ich a - ber hab' den Klang ver - stan - den, der mei - ne See -
dolce
p
pp
mf
pp
- le leis' be - rührt und dann wie aus be - frei - ten Ban - den im Grau des
mf
pp
a tempo
dim. poco a poco
Him - mels sich ver - liert.
a tempo
rit.
dim. poco a poco
rit.
ppp Fine.
N. M.-Z. 24a

Freude.

Matthäus Koch.





f
p
mp
mf
f
ff

XXXVII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1916 Nr. 1

Der Schmied.

Aus den „Liedern der Not" von Paul Remer.




Schmer - zen. Wirk ein flam-mend Mor - gen-rot;
cresc. molto
horch' es gellt ein Schrei nach
Brot!
ff pochend
dim.
Glü - he Ei - sen glü - - - - - - he.
rall. molto
mp
ff

„Jugend“

1. Fröhlichkeit *

Kurt Striegler, Op. 6 Nº 1



* Diese Stücke sind nach persönlichem Empfinden ganz frei vorzutragen

p *tempo*

mf

Tempo I

sf *p*

sf *cresc.*

sf

f

Ein wenig ruhiger.

p

pp

rit.

Tempo I

fsf *p*

accel. e dimin.

pp

XXXVII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1916 Nr. 2

Fräulein Grete Koerner in Halle a/S. gewidmet.

Sonatine G dur

I. Satz

Hans Schmidt.




C
mf
p
p
mf
p
pp
D
mf
m.g.
1.
2.
p
p
mf
cresc.
f
cresc.
un poco rit.
ff
f
cresc.
un poco rit.
ff
E
a tempo
pp
f
a tempo
pp
f


p
mf
f
espr.
breiter
breiter
F
a tempo
gemächlich
a tempo
gemächlich
G
mf
rit.
rit.

„Jugend"

4. Tändelei

Kurt Striegler, Op. 6 No. 4



Fräulein Grete Koerner in Halle a/S. gewidmet.

Sonatine G dur

I. Satz

Violine

Hans Schmidt.



XXXVII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1916 Nr. 3

In Treue fest.

Marsch (Kanon)
für Pianoforte zu 4 Händen.

Bemerkung: Dieses Musikstück (Kanon) wird in der Weise ausgeführt, daß der Primospieler alle Noten im Violinschlüssel, der Secondospieler hingegen dieselben im Baßschlüssel liest.
Secondo beginnt, Primo fängt erst von vorn an, wenn Secondo beim Zeichen 𝄋 angelangt ist.
Zufällige Versetzungszeichen gelten nie über den Takt hinaus, werden also nicht im folgenden Takt durch ein ♮ ungültig gemacht. Versetzungszeichen, welche dem einen Spieler überflüssig erscheinen, haben für den anderen Gültigkeit. z. B. steht im 2. Volltakt rechts für Secondo ein überflüssiges ♯ (cis), dieses bedeutet aber für Primo ais.
Stehen zwei dynamische Zeichen übereinander, so gilt das obere für Primo das untere für Secondo.
Der Primospieler schließt mit dem Achtel vor der punktierten Doppellinie im drittletzten Takt, während der Secondospieler bis zu Ende spielt.

Ernst Göthel Op. 5.[2)]





Vom Secondospieler auszulassen.
pp
ff
tr
p dolce
mf
p
mf
p
mf
mf
ppp
p dolce
1
mf
p
cresc.
cresc.
f
f
non legato


non legato
f
ff
sempre ff
non legato
poco riten.
Fine
del Primo

Agathe Gall-Romen zugeeignet.

Klingt im Wind ein Wiegenlied.

Gedicht von Th. Storm.

Cornélie v. Oosterzee.



XXXVII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1916 Nr. 4
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Die Taube

(B. Björnson)

Max Lang
aus: Nordische Lieder Op. 11.




p
Ich hör - te sie nicht kla - gen, nicht
stöh - nen und nicht fleh'n...
dim.
poco rit.
pp
Die Schwingen fühlt' sie ver - sa - gen, da
(langsam)
pp
muß - te sie un - ter - geh'n...
ppp

Kriegswetterbericht.

Max Bewer.



Ihrer Königlichen Hoheit der Großherzogin Luise von Baden ehrfurchtsvoll gewidmet.

Gebet.

(Ed. Mörike.)



XXXVII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1916 Nr. 5
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

„Deutschland, o Deutschland, du Land, so schön, so jung, so stark!"




Etwas ruhiger.
p
Herr, rei-che dei - ne Hand uns für das Hei-mat-land, schüt-ze die Söh - ne sein
p
schüt-ze auch den Kai-ser mein! Steh'uns bei in Kampf und Not. Leuchten laß das Morgenrot für
(Chor ad lib.)
Deutschland, mein Deutschland, das Land so schön, so jung, so stark! Deutschland, mein Deutschland,
frisch ist dein Blut dein Mark! Ob viel' Feind' auch ringsum steh'n, siegreich wirst du be-steh'n,
blank ist dein Schild, blank deine Wehr, kämpfest für Recht, für Ehr'!
(ad lib. die 4 letzten Takte wiederholen und dann als Schluß die kleinen Noten singen.)

Die fünf Hühnerchen.

Viktor Blüthgen.

Max Battke.




zank-ten sich fünf Hüh-ner-chen um ei - nen Re-gen - wurm, da zank-ten sich fünf
hat-ten die fünf Hüh-ner-chen ein - an-der wie-der lieb, da hat-ten die fünf
um ei - nen
sich wie - der
Hüh-ner-chen um ei - nen Re - gen - wurm, um ei - nen Wurm,
Hüh-ner-chen ein - an - der wie - der lieb, sich wie - der lieb,
um ei - nen Wurm
sich wie - der lieb
Wurm
lieb
um ei - nen Re - gen - wurm
ein - an - der wie - der lieb.
2. Und
1.
2.

XXXVII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1916 Nr. 6
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Der Tannenbaum.

(Georg Chr. Dieffenbach.)

Kinderlied.

Gust. Lazarus.




tranquillo
kind - chen schickt durch Schnee und Eis Herrn Nik - las dann hin - aus, der
p
schnei - det ab den Tan - nen - baum, und nimmt ihn mit nach Haus. Christ -
f
p
cresc.
kind - chen hängt mit zar - ter Hand viel Nüss' und Äp - fel dran, und
p cresc.
f
Licht - lein steckt's auf je - den Zweig, dar - an auch Mar - zi - pan.


Andante molto.
p espress.
Und kommt die lie-be Weihnachtszeit, da klin-gelt die Ma-ma. Wie steht der grü-ne Tan-nen-baum so bunt und hel-le da! Du Tan-nenbaum im dunk-len Wald, bald wirst du ab-ge-stutzt, drum freu-e dich, dann wirst du auch gar herr-lich auf-ge-putzt!
p
espress.
cresc.
f
schneller

Meinem Freund Dr. Alex. Bittler z. Zt. im Feld.

Adagiothema
aus dem Streichquartett Op. 127
von Ludwig van Beethoven.



XXXVII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1916 Nr. 6

Adagiothema

aus dem Streichquartett Op. 127

von Ludwig van Beethoven.

Violine.

Für Violine und Harmonium oder Klavier gesetzt von Armin Knab.

Adagio ma non troppo e molto cantabile.



XXXVII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1916 Nr. 7

An Hans von Volkmann.

Deutscher Frühling.

1. Unter Birken.

Walter Niemann, Op. 34. No 1.




Poco più animato, alla pastorale. (♩=66.)
ancora
dolce
dolce
mp
dolce
poco espr.
poco espr.
poco più animato
dolcissimo Tempo I, ma molto più sostenuto.
poco mf
poco rall.
pp subito
dolciss.
pp
un poco più largamente e sonoro
rallent.
dolce
ten.
poco espr.
mf
pp
in tempo, tranquillo
dolce sonoro
molto tranquillo ed espress.
p
dolce
mp
poco rallent.
dolce
p
dolce
p
rallent.
dolce
ten.
pp
L.H.
pp
R.H.
dolce
pp
pp
pp

Aus dem ersten Akt des musikalischen Lustspiels:

„Fanfreluche."

(Verlag 3 Masken, München.)



Mit Erlaubnis des Verlags der Neuen Musik-Zeitung zum Abdruck überlassen.


(sie herzt ihn)
Alcindor.
sorgsam dich pflegen, sü - ßes Geschöpf! Ach E - li - an - te, teu - re Ge - lieb - te,
schō - ne mich, zer - brich nicht mein Herz.
rall.
Eliante. p a tempo
Par - don, Herr Marquis, wie
mf
p
konnt' ich ver - ges - sen Ih - nen zu dan - ken! Sie hiel - ten Ihr Wort, ich hal - te das
rall.
mei - ne.
(reicht ihm die Hand zum Kusse)
a tempo
Tutti.
f
rall.
tr

XXXVII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1916 Nr. 8

Mazurka.





XXXVII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1916 Nr. 8
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Mazurka.

Edgar de Glimes.




p
p
stacato
tr


Da Capo vom 𝄋 bis 𝄌.
passionato

XXXVII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1916 Nr. 9
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Aufbruch zur Schlacht.

(Martin Boelitz.)

Gustav Lewin.




Der Weg liegt da, ich will ihn auf-recht ge - hen, der dun-keln Stun - de
ernst in's Ant - litz se - hen, was es auch sei, was es auch sei.
Viel - leicht, daß ich am Fein - des - feu - er lie - ge, die an-dern
ju - beln vom er - kämpf - ten Sie - ge, der stolz voll - bracht.
p
mf
p
ff


Ruhiger.
Auf - flammt das Fir-ma-ment im Glanz der Sterne, und Träume, Lieb-ste,
p zart
Träu - me wandern in die Fer - - ne durch Licht und Nacht.
p
8
Vielleicht, daß sie mich bald zur
sehr getragen und ruhig
pp
Ru - he sen - ken, viel-leicht, daß wir euch gold-nen
3
3


Frie - - den schen - ken, daß wir es sind.
p
sehr ruhig
Dann küß' die Kin - der, laß ihr Herz nicht wei - nen, die Son -
mf
ad libitum
- ne soll auf kla - re Stir - nen schei - nen, wenn wir es sind,
f
p
wenn wir es sind.
p
mf
pp

Ein Idyll.

Alfred Schüz




p espr.
mf
p.
cresc.
f
p
f
decresc.
p
mf
Ped.
p
f
mf
p dol.
cresc.
mf


f
p
cresc. rit.
f
mf
p
pp
mf
cresc.
p dolciss.
rit.
f
decresc.
R.H.
p
L.H.
pp
rit.


p
Ped.
cresc.
cresc.
8
sf
p espr.
cresc.
sf
Ped.
sf
f
rit.
mf
p
f
p

XXXVII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1916 Nr. 11
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Das Königskind.

(Gedicht von Paula Dehmel.)

Anna Hegeler, Op. 5 Nº 3.




p
Kann da der gel - be
p a tempo
leicht
Son-nen-strahl: Ich tan-ze Tip-pel Hu-sche - mal, willst du mei-ne Tän-zer-in
mp
poco rit.
sein?
Wer
tanzt mit mir? wer spielt mit mir? der Sonnenstrahl ist zu fein.
marcato
poco rit.


f con fuoco
f con fuoco
Kam da der wil - - de Pu-stewind: Hei-deih! ich spie-le
mf
We - - ge-find, lauf doch! fang mich ein!
ff breit
ff breit
f a tempo
con fuoco
poco rit.

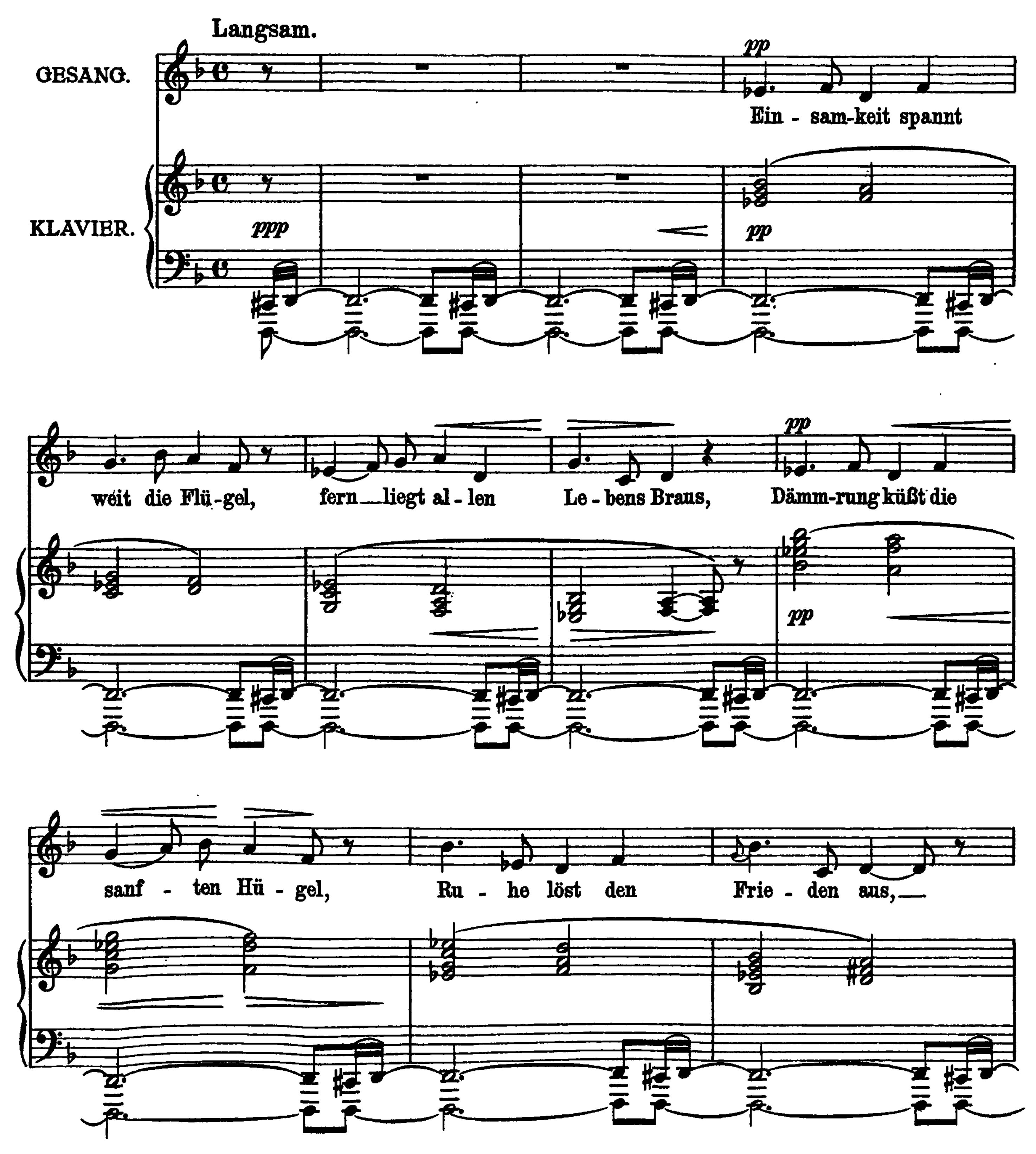

mf a tempo
mp a tempo
marcato
Wer tanzt mit mir? wer spielt mit mir? der
Wind macht mein Krön - chen ent - zwei.
poco rit.
p a tempo
mp
Kam da un - ser brau - ner
Jun - ge an, macht 'nen Die - ner wie'n E - del - mann: Prin - zeß, ich bin so
p
pp poco rit.
frei!
pp rit.
ppp

XXXVII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1916 Nr. 12
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Wenn die Schatten wachsen.

(Wilhelm Conrad Gomoll.)

Richard Wintzer.




pp
Ru - he löst den Frie - den aus.
ppp L.H.
pp
p
Nur die Dom - mel klagt im Moor.
p
dim.
pp
Hoch die Wol - ken ziehn im Rei gen ih - re wun - der -
pp
wei - te Bahn,
pp
ü - ber'm See liegt A - bend-schwei - gen,
ppp L.H.


und der Stil - le Träu - me nah'n.
8
ppp
pp
pp
Leis' am
U - - - - fer rauscht das Rohr.
pp
rit. e dim.

„Lust und Freude.“

Frohes Spiel.

Ludwig Gaber.



XXXVII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1916
Nr. 13

Gebet.

D dur.

Bruno Wick.




vorwärts drängen
mp
pp
mf cresc.
ruhiger werden
f
ff
sempre decresc.
ritard.
a tempo
8va
ppp
Vh
p
mp
sehr innig
pp
oder
p ritard.
ppp

Frl. Ida Herion Stuttgart zu eigen.

Träumerei.

(Erinnerung an Chopin.)

C. Knayer.




energico
sf
f
animando
sf
Tempo I.
con Pedale
ritard.
a tempo
rallent.
sf meno mosso
Ped.
Ped.
Ped.

XXXVII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1916 Nr. 14

Sarabande

aus einer Suite für Klavier von Händel.

Übertragung für Violine und Pianoforte von Alexander Eisenmann.



Der Kriegsklapperstorch.

Hermann Grabner.




Leg ihr in die Wieg' mit-ten in die Stub. Ei-nen stram-men
Bub! Kriegt er Lie-bes-ga-ben soll sie auch was ha-ben!
poco rit.
mf
p
a tempo
cresc.
pp a tempo
Klap-per-storch flieg! flieg!
mp
dim.
pp
Bring den Deut-schen Sieg! Den Va-ter a-ber schick der Mut-ter bald zu-
rück! Da-mit er voll Ver-gnü-gen den Bu-ben hel-fe wie-gen.
poco rit.
cresc.
mf
a tempo
p
pp

Lied der Kriegsfreiwilligen.

(Klabund.)



XXXVII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1916 Nr. 14
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Sarabande

aus einer Suite für Klavier
von Händel.



Violine.

Übertragung für Violine und Pianoforte
von Alexander Eisenmann.

Adagio.

p *breit* *tr*

p *tr* *cresc.* *f* *tr*

mf *tr* *p* *tr* *mf*

cresc. *f* *tr* *p*

tr *f*

1. *tr* 2. *breit* *tr*



XXXVII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1916 Nr. 15

För de Görn.


(Kl. Groth.)

W. de Witt.

Ruhig und leise.

GESANG.

1. Still, min Han - ne, hör mi to! Lüt - je Mü - se pipt int Stroh,
2. Still, min Han - ne, hör mi an! Bu - ten geit de bö - se Mann,
3. Ä - wern Bom so still un blank, ä - wert Hus an He - ben lank,
4. Denn seggt he to de bö - se Mann, se wüllt en be-ten wi - der gahn,
5. Still, min Han - ne, slap mal rar. Mor - gen is he wed - der dar,
6. All int Gras de ge - len Blom, Vo - geln pipt in Ap - pel-boom,

KLAVIER.

1. lüt - je Va - geln slagt in Bom, röhrt de Flünk und pipt in Drom.
2. ba - ben geit de stil - le Mahn, „Kind, wull hett da Schri - gen dahn?"
3. un wo he fra - me Kin - ner süht, kik mal an, wa lacht he blid!
4. denn gaht se beid, denn staht se beid ä - wert Moor un ä - wer de Haid.
5. rein so gel, rein so blank, ä - wern Bom an Him - mel lank.
6. still un makt de O - gen to, lüt - je Mü - se pipt int Stroh.

Dem Andenken meines lieben Schwagers Karl Storch gefallen in den Karpathen am 8. März 1915.

Am Abend vor der Schlacht.

von einem Musketier des Infanterie Regt. № 88.




1. Ne - bel zie - hen auf dem Grund, mor - gen, ja, mor - gen ist die Schlacht.
2. schläfst auch du mein hol - des Kind, mor - gen, ja, mor - gen ist die Schlacht.
3. was ist al - ler Streit der Welt, mor - gen, ja, mor - gen ist die Schlacht.
cresc.
1. Ich denk' an dich auf stil - ler Wacht mein fer - nes Hei - mat - tal, an
2. Ich den - ke dein auf treu - er Wacht mein Mäd - chen hold und schön könnt'
3. Und sterb' ich dann auf treu - er Wacht im frü - hen Son - nen - strahl, so
1. Va - ter und an Mut - ter viel tau - send, tau - send mal, an
2. ich in dei - ne Au - gen noch ein - mal, ein - mal sehn, könnt'
3. schüt - ze Gott mein Va - ter - land und mei - ne Lie - ben all, so
1. Va - ter und an Mut - ter viel tau - send, tau - send mal.
2. ich in dei - ne Au - gen noch ein - mal, ein - mal sehn.
3. schüt - ze Gott mein Va - ter - land und mei - ne Lie - ben all.
1. u. 2.
3.
2. Die
3. Die

Ein Reihen auf dem grünen Plan

Nr. 4 der Sieben Idyllen, Op. 104 für Harmonium.

Komponiert von Sigfrid Karg-Elert. *)



*) Die Beilage-Erlaubnis dieses Stückes zur vorliegenden Nr. der Neuen Musikzeitung ist erteilt von der Firma Carl Simon Musikverlag, Berlin W. 35.


a tempo
frischer
più f
fz schmetternd
ten.
f lustig
rit.
heimlich
graziös
still ausklingend
p

Adagio.

Violine.

Karl Goepfart.



XXXVII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1916 Nr. 16
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Adagio.

Karl Goepfart.




Belebter.
f feurig
f
feurig
mf
f
mf
f
mf
p
mf
ff
f
f
f



f
p
mf
ff
ruhiger
rit.
ruhiger
mf
p
rit.
p
Tempo I.
p
p dolce
p dolce
mf

Sehr breit.

Sehr breit.

langsamer werdend

breit

breit

Im Volkston.

(Theodor Storm.)

Ernst Fischer.





lein, lieg' ich und schla - fe nicht und den - ke dein.
Ist doch die See - le
mein so ganz ge - wor - den dein, zit - tert in dei - ner Hand, tu' ihr kein
Leid!
etwas rit.
a tempo
cresc.
dim.
rit. assai

Mondnacht.

Eichendorff.




rausch - ten leis die Wäl - der, so sternklar war die Nacht.
Und mei - ne See - le spann - te
weit ih - re Flü - gel aus, flog durch die stil - len Lan - de, als
flö - ge sie nach Haus.
rit.
ppp

XXXVII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1916 Nr. 19

Frl. Emma Greßler - Stuttgart zu eigen.

Bärentanz.




a tempo
p
mf
f
sf
p
f
sf
p
animato
3
5
ff portato
f
mf a poco a poco
de - cres - cen - do
p stacc.
pp
ral - len - tan - do
ppp
Verschiebung

Meiner lieben Mutter zugeeignet.

Volkslied.

(Anna Ritter.)



Meiner lieben Mutter zugeeignet.

Volksweise.

(Anna Klie.)



XXXVII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1916 Nr. 20



XXXVII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1916 Nr. 20
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Präludium.

Josehp Haas.



Der Neuen Musikzeitung zum ersten Abdruck überlassen. N. M.-Z. 20


immer mehr zurückhaltend
Sehr breit.
immer mehr zurückhaltend
In ruhiger Bewegung, mit viel Empfindung.
1. ein wenig zurückhaltend
ein wenig zurückh.
2. ein wenig zurückh.
Im Zeitmaß.
ein wenig zurückhaltend
bewegter
zurückhaltend
Im Zeitmaß.
bewegter
zurückhaltend

1. *ein wenig zurückhaltend* Im Zeit 2. *sehr zurückhaltend*

ein wenig zurückhaltend

sehr zurückhaltend

Wie zu Anfang.

nach und nach anwachsend

nach und nach anwachsend


Breiter.
immer mehr zurückhaltend
immer mehr zurückhaltend
Sehr breit.
Sehr langsam.
wieder bewegter werdend.
wieder bewegter werdend
Nun wuchtig, ziemlich breit.

XXXVII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

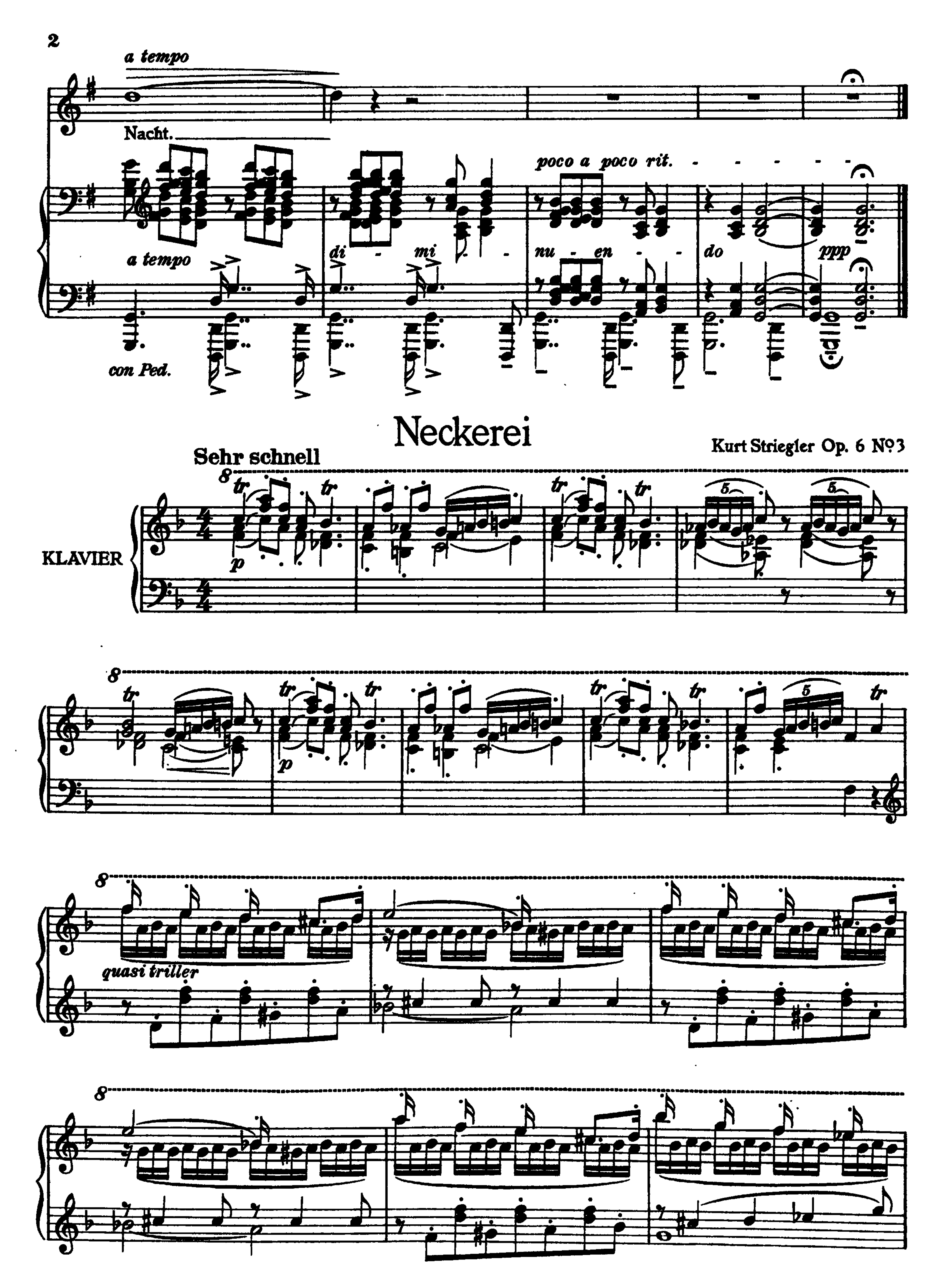
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1916
Nr. 22

Nachtlied im Juni.

Gustav Schüler.




2
a tempo
Nacht.
poco a poco rit.
a tempo
di - mi - nu - en - do
ppp
con Ped.
Neckerei
Kurt Striegler Op. 6 Nº 3
Sehr schnell
KLAVIER
p
quasi triller


rit.
p tempo
cresc.
f
sf
p
pp
acce - le - ran - do

Zwei rote Rosen brennen.

Gedicht von Gustav Falke.



XXXVII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1916 Nr. 23

Frommer Sinn.

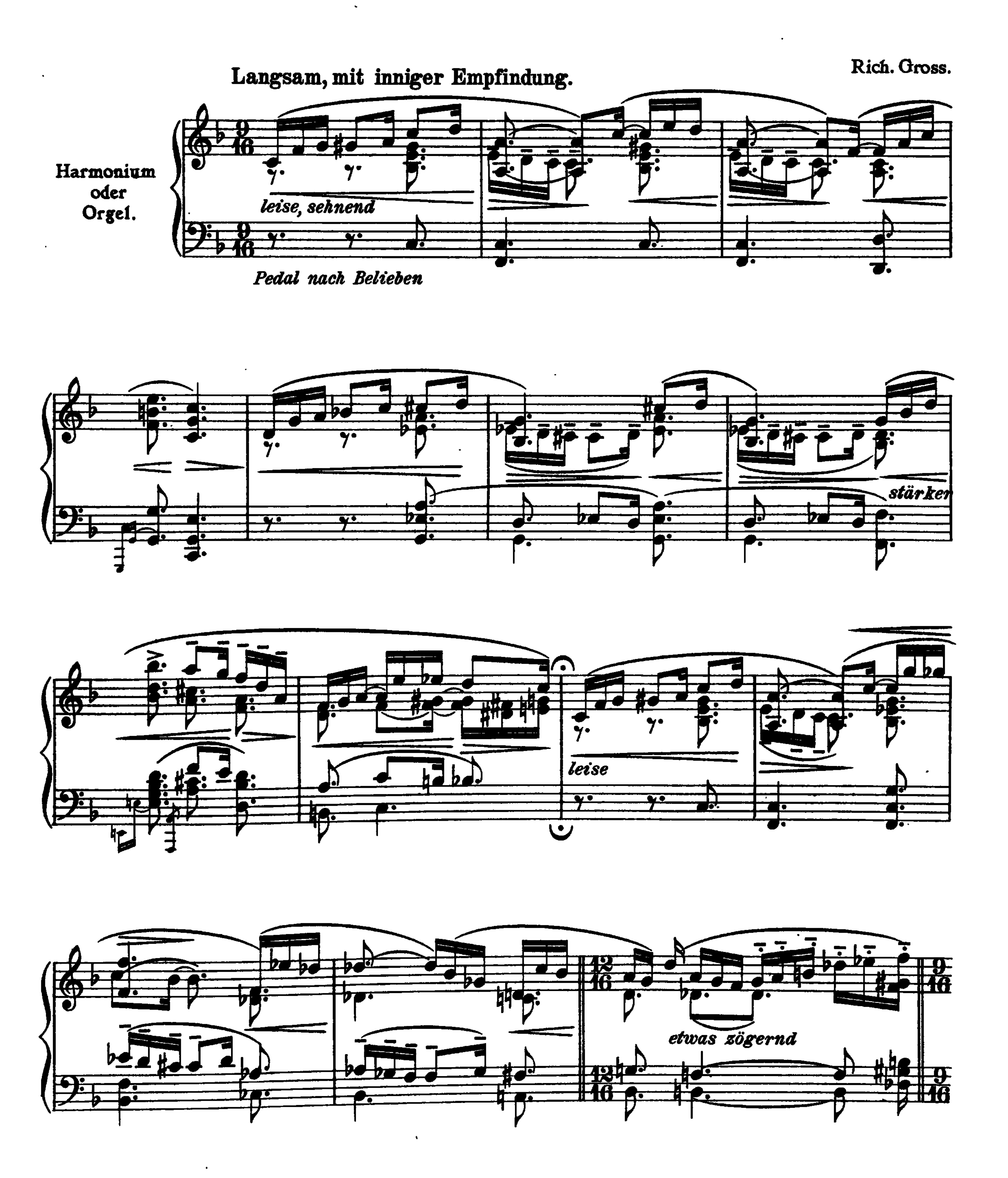


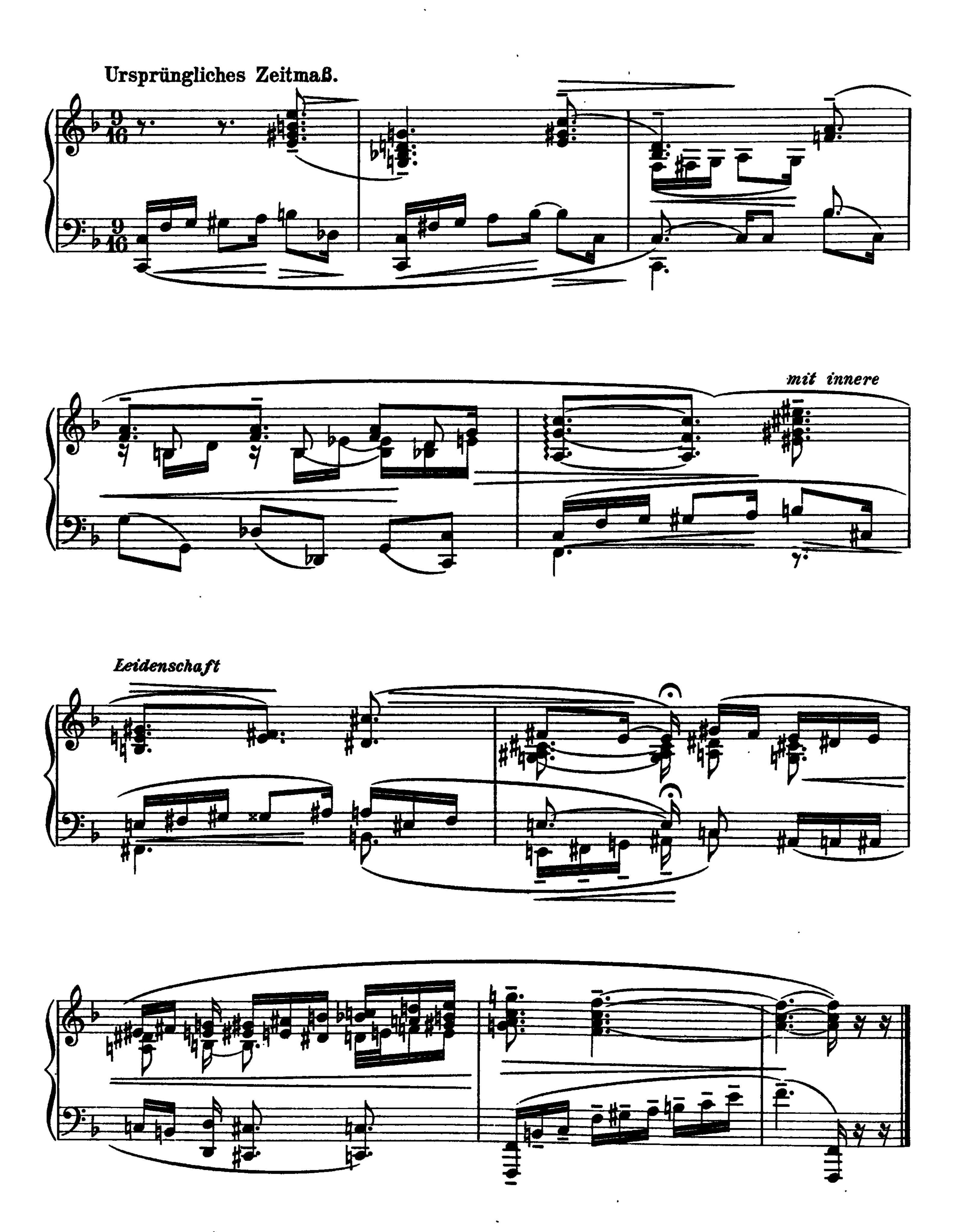
Versette.


Etwas lebhaft.
Eugen Schmitt.
Harmonium oder Orgel.
etwas verlangsamen

„Herrn Professor Max von Pauer in dankbarster Verehrung gewidmet."

Stilles Gedenken.




Ursprüngliches Zeitmaß.
mit innere
Leidenschaft

XXXVII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1916 Nr. 24
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Regen.

Otto Riemasch.

Richard Wintzer.




mf
Le - ben greift lei - se fra - gend in sie ein, und
mf
mf
dim.
p allmählich etwas bewegter
pp wieder ruhiger
sie er - zit - tern und er - be - ben in zar - tem Klan - ge,
pp
ppp
Tempo I.
p
dim.
ton - los, fein. Ich a - ber hab' den Klang ver - stan - den, der mei - ne See -
dolce
p
pp
mf
pp
- le leis' be - rührt und dann wie aus be - frei - ten Ban - den im Grau des
mf
pp
a tempo
dim. poco a poco
Him - mels sich ver - liert.
a tempo
rit.
dim. poco a poco
rit.
ppp Fine.

Freude.

Matthäus Koch.



